EL COMENTARIO DE TEXTOS POETICOS

Aceña Editorial S.L.

Ediciones Júcar

EL COMENTARIO DE TEXTOS POETICOS

Isabel Paraíso

Aceña Editorial S.L.

Ediciones Júcar

© Isabel Paraíso
© para esta edición, Ediciones Júcar, Gijón
y Aceña Editorial, S. L. Valladolid, 1988
I.S.B.N.: 84-334-0528-4
Depósito Legal: B. 10.086 - 1988
Compuesto en AZ Fotocomposición S. Coop. Ltda.
Impreso en Romanyá/Valls. C/. Verdaguer, 1. Capellades (Barcelona)
Printed in Spain

Cuestiones previas

I.—EL COMENTARIO DE TEXTOS LITERARIOS

El Comentario de textos literarios, considerado en general, es un grado de conocimiento superior o más profundo que la simple *lectura*. De hecho, se basa en la lectura —como todas las disciplinas literarias: Historia de la Literatura, Crítica literaria y Teoría de la Literatura—, pero la enriquece con otros conocimientos procedentes de estas disciplinas; por eso ofrece un grado de madurez y ponderación de que carece la lectura apresurada.

El Comentario de textos (literarios) forma parte, en realidad, de la Crítica literaria: Es una técnica que examina y valora un producto literario de breve extensión. Otras técnicas y actividades forman también parte de la Crítica: reseñas periodísticas de libros literarios, análisis de novelas y obras de teatro, etc. Pero el Comentario de textos constituye un campo crítico acotado y bastante bien definido, sobre el que se ha escrito mucho —especialmente en nuestro siglo.

Históricamente, el Comentario de textos procede del «commentarius» que los gramáticos y los rétores latinos realizaban para que sus alumnos entendieran mejor los textos. Consistía el «commentarius» en un breve compendio argumental de la obra acompañado de aclaraciones

histórico-biográficas sobre su autor, así como de explicaciones y valoración crítica de la obra. Este esquema, muy pedagógico, continuó en las escuelas y universidades medievales y renacentistas, y cuando en los siglos XVIII y XIX nace y se desarrolla la Historia de la Literatura, se inserta el comentario en ella.

Pero lo que entendemos hoy por «Comentario de textos» surge en Francia en los últimos años del siglo XIX y principios del XX, precisamente como reacción contra los excesos historiográficos de la Historia de la Literatura, que se había alejado mucho de la *lectura*, y por tanto de su gozo y espontaneidad. Desarrollando una técnica llamada «explication» o «commentaire composé», un grupo de profesores deseaba presentar la Literatura como algo vivo que comunica con los alumnos, y no como un cúmulo de datos y fechas sin interés para ellos. La técnica del Comentario no sólo sirvió a estos profesores para renovar profundamente la enseñanza de la Literatura (de la Historia de la Literatura), sino también para desarrollar en sus discípulos el *sentido crítico:* la captación del arte de un escritor, de su modo personal de expresar sus temas.

Esta metodología se difundió durante las primeras décadas del siglo XX por algunos países europeos, especialmente en el ámbito alemán, dentro de la corriente crítica llamada Estilística (por ejemplo, en Leo Spitzer). A España llegó en 1957 gracias al claro librito de E. Correa Calderón y F. Lázaro Carreter, *Cómo se comenta un texto en el Bachillerato*, el cual importa la metodología francesa y resuelve el problema pedagógico planteado por la existencia de pruebas obligatorias de Comentarios de textos en las Reválidas de 4.º y 6.º cursos de Bachillerato. Este librito será seguido por otros de menor repercusión, igualmente dirigidos a los bachilleres españoles.

Sin embargo, el auge definitivo del Comentario de textos en España tiene lugar a partir de 1973, coincidiendo con la implantación de cursos de «Crítica literaria» en las universidades de nuestro país. Al dirigirse a un público universitario, los muchos libros que en España se escriben

desde entonces hasta hoy suelen complicar innecesariamente su metodolología, o bien insertarse de una manera escolástica dentro de alguna de las varias corrientes crítico-teóricas de moda. Con todo, hay un notable plantel de meritorias obras surgidas en estas dos décadas. (1)

Al mismo tiempo que la proliferación de libros sobre el Comentario, surgen las primeras decepciones y críticas —a menudo superficiales—. Así un benemérito libro, uno de los primeros en nuestro país, *El comentario de textos, I* (Madrid, Castalia, 1973), escrito por un conjunto de profesores, cada uno de los cuales comenta un texto literario, fue atacado por la diversidad de sus métodos y por la desigualdad cualitativa de los distintos comentarios. (Al nacer el Comentario de un contacto profundo entre un texto y su comentarista, y al tener cada comentarista su propia sensibilidad y formación literaria, es inevitable la disparidad; pero ello no es óbice para que allí se encuentren excelentes comentarios, como el de G. Sobejano). Por otra parte, si el libro de Comentario de textos está escrito íntegramente por una misma persona, suele achacársele aplicación mecánica y abusiva de una metodología. ¿Cómo hacer, entonces?

La práctica del Comentario de textos ha versado, tanto en Francia como en nuestro país, mayoritariamente sobre poemas —y, de modo mucho menos frecuente, sobre fragmentos de narrativa. Durante los últimos años, sin embargo, asistimos a una *especialización* de los libros de Comentario de textos (sobre todo si son de autores varios) en determinados géneros y períodos: textos medievales, novelísticos, etc. Y, por otra parte, el auge del Comentario de textos literarios se ha propagado a otras disciplinas: comentario lingüístico de textos, comentario de textos coloquiales, jurídicos, históricos, etc.

---

(1) Una panorámica más extensa sobre este tema, así como la bibliografía correspondiente, puede encontrarse en: Isabel Paraíso, *Técnicas de análisis literario* (Valladolid, Colegio de Licenciados y Doctores, 1978) y «El análisis léxico-estilístico (*Epos*, U.N.E.D., n.º 1, 1985, pp. 195-215).

II.—¿COMENTARIO DE TEXTOS O ANÁLISIS DE TEXTOS?

También la proliferación de libros sobre el tema ha tenido otra consecuencia en España: el recelo con que algunos sectores de estudiosos contemplan el mismo nombre de «comentario». Parece a varios profesores universitarios hoy poco «científica» esta denominación, les suena a charla intrascendente. De ahí que esté abriéndose paso poco a poco el nombre de «análisis» para el mismo objeto.

Este nombre de «análisis» también surgió en Francia y en Bélgica en la década del 60, si bien designó el *comentario por planos* (fonético, morfosintáctico y semántico), frente al «commentaire suivi» o «composé», que era el clásico. Incluso se editaron en Bélgica los *Cahiers d'analyse textuelle.*

Por nuestra parte, ante la tesitura de elegir entre el nombre de «comentario» y el de «análisis», optamos por el primero por varias razones. La principal, porque esta denominación ya se ha generalizado en la enseñanza —ha llegado incluso a los planes oficiales de Bachillerato y Formación Profesional—, y alterar el nombre ahora induciría a confusión. Segunda, porque la designación clásica, desde Roma hasta España pasando por Francia, es la de «comentario». Y tercera, porque nos parece que el carácter científico o deleznable se lo da a esta técnica no el nombre sino la preparación y la sensibilidad del comentarista.

El nombre de «análisis» lo reservamos, en nuestra práctica pedagógica, para corpus amplios (una novela, un cuento, una obra teatral, etc.).

III.—¿POR QUÉ OTRO NUEVO MÉTODO DE COMENTARIO DE POEMAS?

Decíamos antes que la poesía lírica ha sido el género más utilizado en el Comentario, y ello por varias causas:
Ofrece la posibilidad de comentar un texto *completo* e *inde-*

pendiente; la poesía lírica da mucho juego en el Comentario debido a la gran riqueza de recursos métricos y retóricos que suele contener; la popularidad de muchos poemas en una cultura —debido a la *memorización* más fácil del verso— hace que esos textos a menudo sean conocidos por los alumnos, etc.

Ahora bien, habiendo tantos ejemplos de textos líricos comentados, ¿por qué escribir una nueva metodología?

Realmente, en nuestra intención, este libro no viene a sustituir a los demás sino a sumarse a ellos. Nuestra metodología es el resultado de más de veinte años de docencia en estas materias en las Universidades de Montreal (Quebec, Canadá) y Valladolid. Por tanto, está orientada fundamentalmente a los universitarios, aunque creemos que también puede utilizarse en el Bachillerato Unificado Polivalente y en la Formación Profesional, suprimiendo según el criterio del profesor algunos puntos o indagaciones del Comentario.

Nuestra metodología no se adscribe totalmente a ninguna corriente crítica; de modo ecléctico, ha tomado de unas y otras lo que nos ha parecido más destacable y de sentido común. Y todo ello ha sido elaborado de modo personal, y comprobado en cuanto a validez pedagógica.

A lo largo de los ejemplos —de los seis comentarios ofrecidos aquí—, se comprobará que, aunque todos siguen las pautas indicadas, se enfatiza más un factor u otro (léxico, métrica, sintaxis, etc.) en función de las posibilidades de cada texto, ya que no todos los textos son igualmente rentables para el Comentario en todos los niveles. El comentarista —profesor o alumno— necesita tener unas ideas que le guíen en el Comentario, sí, pero también necesita «oir» el texto, adaptarse a la riqueza individual de él, que puede no ser la misma en todos sus planos.

Tras la exposición de la metodología y tras los comentarios ejemplificadores (que van desde Quevedo hasta Gimferrer), hemos incluido un glosario de términos —señalados con asterisco en su primera aparición— que pudieran no ser familiares para el estudiante.

Una última precisión: Todos los textos líricos que presentamos son versificados, a pesar de que desde el siglo XVIII existe la «prosa poética» y desde finales del XIX el «poema en prosa» (a los cuales hemos dedicado páginas en otros libros). Introducir comentarios de textos poéticos en prosa hubiera necesitado alargar la Metodología con largas adiciones (por ejemplo, el examen del ritmo de la prosa). Por otra parte, el 90% o más de los textos poéticos siguen presentándose en forma de verso.

IV.—ALGUNOS RASGOS DEL LENGUAJE POÉTICO

Los textos poéticos presentan como primer rasgo, frente a los otros géneros, la *brevedad* (de ahí su posibilidad de ser comentados íntegramente). Por muy largo que sea un poema lírico, siempre será más corto que otro épico o que un cuento o novela o comedia. Pero como contrapartida de la brevedad, la Lírica presenta otra característica esencial: su *máxima carga semántica*, su «densidad» * o *condensación:* Un pequeño conjunto de versos ofrece una enorme riqueza afectiva y significativa.

Esta suma de brevedad y condensación (motivadas ambas por el carácter emotivo de la experiencia poética), suele acarrear *polisemia* * (o «ambigüedad»): un mismo enunciado puede interpretarse de varias maneras, y estas interpretaciones no son excluyentes entre sí. La polisemia suele estar unida a una gran «economía» o *escasez* de medios gramaticales. La Poesía omite a menudo relaciones lógico-sintácticas, con lo que el sentido se oscurece. Cuando esta oscuridad de sentido no es debida a ignorancia de claves interpretativas en el lector, la ambigüedad o polisemia constituye una *riqueza* del texto, por su capacidad de decir muchas cosas a los lectores con pocas palabras.

La brevedad y la condensación también tienen que ver con el carácter de «chispazo», de relámpago maravilloso, de revelación súbita, que tiene la gran Poesía lírica. Por

esta *apertura al misterio* o al más allá que la Poesía ofrece al hombre, ha sido considerada como hermana de la Mística, como revelación de los dioses («inspiración») o como «gracia» (por ejemplo, por Platón, o por el Romanticismo alemán, o más modernamente por Octavio Paz).

Relacionada también con la brevedad y condensación de la Poesía lírica, está la *riqueza expresiva externa* de su lenguaje. Métrica, figuras retóricas, gramática especial: Todo aparece en apretada síntesis infinitamente sugestiva (de ahí la «inagotabilidad» del texto poético, su capacidad para ser comentado una y mil veces, siempre bajo luces distintas). Todo concurre en la Lírica para crear un lenguaje especial, muy expresivo, muy diferente del cotidiano. Por eso el Comentario tiene que dedicar atención preferente a *aclarar o explicitar los recursos expresivos del texto:* porque la utilización personal que cada poeta hace de ellos constituye precisamente su «estilo», su «voz» propia.

V.—ADVERTENCIA FINAL: EL PLACER DEL TEXTO

Uno de los factores pedagógicos más descuidados en la enseñanza actual es el *placer*. El aprendizaje está considerado —sobre todo por los alumnos—como tarea aburrida y penosa. Por otra parte, las modernas teorías en muchos campos del saber parecen empeñadas en rehuir todo lo que sea *humanidad*, para perderse en abstracciones infinitas y a menudo estériles.

Una vuelta al «enseñar deleitando» de Horacio nos parece muy conveniente. Y en el caso del Comentario de textos, absolutamente necesaria. Enseñar al estudiante a disfrutar leyendo, a disfrutar comentando un texto, expansionando su creatividad, debe ser para nosotros, profesores, tarea prioritaria.

Metodología

I.—LAS OPERACIONES PREVIAS

Antes de empezar a redactar un comentario, hemos de tener la certeza de estar ante la mejor versión del texto, así como de que comprendemos todo lo que en él se dice. Igualmente es importante captar la resonancia particular (emocional, estética, etc.) que ese texto produce en nosotros, antes de que nuestra primera impresión se diluya entre razonamientos. Vamos a resumir, pues, este conjunto de necesidades en dos operaciones previas a la redacción:

1—Lectura
2—Información

I.1. LA LECTURA

Es la base de todo. Debemos leer varias veces el texto que vamos a comentar, todas las que necesitemos para asegurarnos de que hemos comprendido total o suficientemente el sentido del texto y sus valores literarios. Por ello, es bueno que nos planteemos la estrategia de la lectura desde *dos ángulos complementarios:* La lectura estética y la lectura comprensiva.

A) *LA LECTURA ESTÉTICA*

Consiste en situarnos en actitud emotiva, no racional, ingenua, y leer el texto dejándonos penetrar por su belleza. Esta operación es muy placentera y viva. La lectura estética es intensa, despreocupada. Mediante ella simpatizamos al máximo con el espíritu del creador. Esta lectura es muy importante, pues va a servirnos de base para todo el comentario.

Terminada la lectura estética —que suele incluir varias lecturas del texto—, anotaremos rápidamente en el borrador todo lo que ese texto nos ha «dicho», todas las *sugerencias* recibidas. Intentaremos también precisar algunas cuestiones: ¿Qué me gusta —o me disgusta— de este poema? ¿En qué radica su encanto para mí? La pregunta clave aquí es: ¿Qué me dice a mí este texto?

B) *LA LECTURA COMPRENSIVA*

Tras la lectura estética, releeremos el poema con actitud intelectiva, racional, para captar su sentido y sus principales rasgos expresivos. Igualmente anotaremos en el borrador los datos que esta lectura nos proporciona. Podemos ayudarnos con algunas preguntas básicas:

—¿**Qué** dice el texto?
—¿**Cómo** lo dice?
—¿**Quién** lo dice?
—¿**A quién** lo dice?

Captaremos también en esta lectura la *intención fundamental del texto* (¿**por qué** ha escrito esto el poeta?) y evitaremos que nuestro espíritu se pierda en los detalles del poema, relacionándolos siempre con la intención fundamental.

Como acabamos de ver, la lectura en sus dos ángulos complementarios —estético y comprensivo— nos suministra las impresiones e ideas *generales*, el armazón conceptual y emotivo del comentario.

I.2. LA INFORMACIÓN

Es posible que en la lectura comprensiva nos hayan quedado puntos oscuros. Por ejemplo:

a) Palabras o construcciones desconocidas.
b) Alusiones históricas cuyo sentido ignoramos.
c) Alusiones o referencias mitológicas, o culturales.
d) Datos biográficos que nos permitan incardinar ese texto en el conjunto de la producción de su autor; cronología del autor; panorama literario de su época; acontecimientos históricos que repercuten sobre su obra; etc.

Por otra parte, nos plantearemos ahora si estamos ante el *verdadero texto* del poema o ante alguna variante más o menos adulterada.

Para dar respuesta a estas dudas y a otras que puedan surgirnos, necesitaremos tener a mano **instrumentos de trabajo**. Bien en nuestra casa, bien en una biblioteca, nos rodearemos de:

1.º Uno o varios **diccionarios** (Real Academia Española, Casares, María Moliner, etc.).

2.º Para textos anteriores al siglo XVIII, algún diccionario y/o libros de Gramática histórica —o Historia de la lengua española—: J. A. Pascual: *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*; Rafael Lapesa: *Historia de la lengua española;* etc.

3.º Uno o más libros de **mitología**: *Metamorfosis*, de Ovidio; *Dioses, héroes y leyendas*, de E. Hamilton; *Diccionario de la mitología clásica*, de C. Falcón, E. Fernández y R. Melero; *Mitología universal*, de J. B. Bergua; etc.

4.º Alguna **enciclopedia** o **atlas histórico** para aclarar las alusiones históricas o culturales, p. e. H. Kinder y W. Hilgemann: *Atlas histórico mundial.*

5.º **Una o varias historias de la literatura española** (Alborg; Díez Echarri - Roca Franquesa; M. Rodríguez - F. Pedraza; la *Historia general de las Literaturas hispánicas* de Díaz Plaja y col.; *Historia y crítica de la Literatura espa-*

ñola, de F. Rico y col.; *Historia de la Literatura española*, de J. M. Díez Borque y col.; etc., y varias **monografías** sobre el autor en cuestión.

6.º De ayuda inestimable nos resultará una buena **edición crítica** del libro que contiene el poema que vamos a comentar. Si existe esa buena edición crítica, es muy probable que ella nos simplifique todos los pasos anteriores, pues el estudioso que la ha realizado, en sus *notas* ya ha resuelto por nosotros las dificultades, y en su *introducción* ya nos suministra el ambiente histórico-cultural-literario del escritor. Además, la edición crítica nos da el *texto* fiable, básico.

Además de todo esto, tenemos que recordar siempre que el Comentario de textos es parte de la Crítica literaria, y ésta se organiza a partir de materiales que le suministra la Teoría de la Literatura. Por eso el Comentario exige conocimientos previos, cuantos más mejor, de Teoría literaria: **Versificación**, Retórica, Semántica literaria, etc. Si nuestros conocimientos en estos campos no son todo lo completos o actualizados que sería de desear, hemos de tener a mano algunos libros más:

1.º Uno o varios **diccionarios de Teoría literaria** (por ejemplo: A. Marchese y J. Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*; o H. Morier: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*). El Glosario que incluimos al final de este libro facilitará la comprensión de algunos de estos términos: los que van surgiendo en los distintos comentarios.

2.º Uno o varios libros de **Métrica** o Versificación (T. Navarro Tomás: *Métrica española*; T. Navarro: *Los poetas en sus versos*; R. Baehr: *Manual de versificación española*; A. Quilis: *Métrica española*; J. Domínguez Caparrós: *Diccionario de métrica española*; I. Paraíso: *El verso libre hispánico*).

3.º Uno o más libros de **Retórica** (H. Lausberg: *Manual de retórica literaria*, vol. II; J. Dubois y colaboradores: *Rhétorique générale*).

Con todos estos instrumentos, ya estamos bien pertre-

chados para emprender el trabajo. Pero no olvidemos nunca que *información y sensibilidad deben avanzar conjuntamente* en el comentario. La sensibilidad sin información produce sólo el grito admirativo o la paráfrasis; la información sin sensibilidad, un cementerio de datos vacíos, sin interés.

Nuestros conocimientos, pues, deben incorporarse al comentario con prudencia: para enriquecerlo, no para ahogarlo.

Para finalizar, deseamos dar un último consejo que creemos importante en esta etapa de información: *Leer el libro entero* dentro del cual se encuentra el poema que vamos a comentar, y mejor aún si podemos leer la *obra poética total* del autor en cuestión.

Esta lectura nos permite empaparnos de su mundo poético y de su estilo. Nos informa, además, sobre si el poema recoge un tema recurrente o aislado en su producción; si es poema culminante o secundario en ella; etc.

Mediante la lectura y la información ya estamos capacitados para emprender el comentario; estamos rebosantes de ideas, observaciones, sugerencias, emociones. Ahora tenemos que *organizar* toda esta ebullición.

II.—REDACCIÓN DEL COMENTARIO

APARTADO 1.º: *INTRODUCCIÓN*

Comenzaremos el comentario con un apartado introductorio que sitúe *el texto en su contexto* (obras del autor; composición del libro; sensibilidad de la época; tradición literaria, etc.) e informe al lector acerca del *interés* del texto (estético, ideológico, de época, etc.). La Introducción ambienta el poema y al mismo tiempo alerta al lector sobre la singularidad del texto. Es en ella donde tienen cabida las informaciones más importantes que hemos previamente almacenado; pero atención, *la Introducción debe ser breve y atractiva*, por tanto no debemos caer en el error de dar in-

formaciones innecesarias para la correcta comprensión del poema. Sólo la información pertinente para el texto debe pasar a nuestro comentario.

A título de inventario o de recordatorio, formulamos aquí algunas de las preguntas que a veces resultan pertinentes (en ningún caso se debe tratar de contestar a todas).

1.º) En relación con el **contexto** del poema:

A) **Texto-libro:**
— ¿Es un texto aislado, independiente, o está inserto en otra unidad?
— Si es texto inserto ¿qué le precede y qué le sigue? ¿Representa el momento culminante *(clímax *)* de esa unidad superior, o es un fragmento secundario?
— Si es texto independiente —como sucede casi siempre en poesía lírica—, ¿qué lugar ocupa dentro del *libro* al que pertenece? ¿cuál es la arquitectura y sentido del libro, y cuáles los del poema dentro del libro?

B) **Texto-autor:**
— ¿A quién pertenece el poema?
— ¿En qué momento de la producción de su autor aparece?
— ¿En qué radica la originalidad de este poeta?
— ¿Expresa este poema una preocupación dominante del autor, o es texto atípico?

C) **Texto-tradición: («intertextualidad» *)**
— ¿«Imita» el texto algún otro (clasicismo; sátira o parodia)? ¿Por qué? ¿Interioriza el texto y enriquece algún tema previo —«carpe diem», amada enemiga, etc.— o lo esquematiza?
— ¿Hasta qué punto el texto está inserto en la tradición literaria, aunque no imite a ningún otro? ¿Comparte procedimientos con otros autores o movimientos literarios?

D) **Texto-época:**
— ¿Qué aporta este texto a la historia literaria y a la historia de la sensibilidad?
— ¿Se anticipa a épocas futuras?
— ¿Recoge acontecimientos históricos del momento? ¿Se conexiona con otras ciencias o disciplinas?

2.º) Con relación al interés, podemos preguntarnos:

A) **Texto-subgénero *:**
— ¿Cuál es el subgénero del texto? Puesto que el subgénero es el principal vehículo de la *actitud del autor frente a su tema*, y es el responsable principal de *cómo aprehende el tema el lector*, ¿es adecuado este subgénero para la expresión del tema de este texto?
— ¿Cuál es el *tono* del poema (sarcástico, irónico, melancólico, entusiasmado, etc.)?

B) **Texto-lector/destinatario:**
— ¿A quién va dirigido el texto? ¿Hay un «tú» o «vos» o «usted» *explícitos*? ¿Es un desahogo del autor ante sí mismo? ¿Habla para un «lector ideal» con el que podemos identificarnos?
— ¿Busca el autor adaptarse a su público? ¿Se anticipa a él?

C) **Texto-yo:**
— ¿Cuál es mi impresión personal ante el texto? ¿Me resulta el texto atractivo o repulsivo? ¿Por qué? (Objetivaremos esta respuesta en el comentario y desde luego no la daremos en la Introducción más que sugerida y separada de nuestro yo).
— ¿De qué naturaleza es el atractivo del texto: estético, ético, histórico, de época, etc.?

(Estas preguntas y otras posibles que pudieran surgir son sólo orientativas. No hay que ir pasando, ni mucho menos, por todas ellas con paso cansino y como quien se

quita un deber de encima. Por otra parte, las preguntas no son compartimentos estancos: en la realidad se entrecruzan.)

Importa mucho recordar la *brevedad* necesaria en la Introducción, y la *sensibilidad* que el comentarista ha de mostrar al hacer su comentario, ya que éste es una tarea creativa.

APARTADO 2.º: *SEMÁNTICA DEL TEXTO*

Entramos ahora en una de las etapas más importantes y tal vez más difíciles del Comentario: la que indaga en profundidad *qué dice el texto*. No hay aplicación mecánica posible en esta etapa o apartado: Tenemos que «escuchar» el texto, ser sensibles a su particular mensaje, que es precisamente lo que esta fase investiga. Procederemos, pues, a examinar todos los elementos semánticos del texto, desde los más abstractos («tema») hasta los más concretos («isotopías», «palabras-testigo», etc.), para terminar reformulando lo ya hallado en términos retóricos.

2.1. EL TEMA

Es el núcleo significativo del texto; es lo que éste dice. Es la idea resumida (sucinta) de lo expresado en el poema. Y puesto que los poemas líricos —no así los narrativos— carecen de «fábula *» o acción llevada a cabo por personajes, el **tema** suele expresar algún sentimiento del poeta o alguna sensación. Por ello un *sustantivo* que condensa esa sensación o sentimiento es a menudo el pivote del tema.

Para hallar éste, necesitaremos hacer un gran esfuerzo de síntesis, puesto que el tema es una abstracción y condensación del **argumento**.

A veces el tema aparece expresado en el *título* del poema, total o parcialmente (p. e., en el poema de P. Salinas «Acuarela», que comentamos); de aquí la importancia que le debemos conceder.

Pero otras veces el título simplemente nos prepara ante el poema dándonos el subgénero de éste —«Canción», p. e.— o bien tomando algunas palabras del verso más importante del poema, del «verso generador»: el inicial, casi siempre, o el final.

El tema puede estar expresado de manera más o menos uniforme a lo largo del texto: Abarcándolo todo en expresión directa (tema único) o bien de modo discontinuo, mediante **subtemas** * o partes del tema que lo expresan de modo indirecto (por semejanza, por contraste, por complementariedad, etc.). En otras estructuras literarias con fábula —Narrativa, Dramática— estos subtemas reciben distintos nombres —«acción secundaria», «episodio», etc.— y son objeto de tratamiento extenso; pero en la Lírica los subtemas, cuando existen, son muy fácilmente reconocibles y suelen encontrarse más ligados al tema.

En el Comentario, explicitaremos el tema (y los subtemas, si se encuentran) evitando las formulaciones demasiado escolares.

2.2. LA ARTICULACIÓN TEMÁTICA

Puesto que el tema es la médula o columna vertebral de todo el poema, el cual surca de principio a fin, es importante ver, en un segundo nivel de abstracción —abstracción menor— cómo el tema posee diversos desarrollos o partes (parcelas argumentales del tema).

La **estructura** del texto viene dada por la manera en que estas partes se articulan entre sí. Aunque las estructuras son numerosísimas, vamos a intentar señalar aquí algunas de las más frecuentes:

A) La **estructura continua** está formada por el encadenamiento de partes semánticamente equivalentes o complementarias. La estructura continua puede ser **estática** o **dinámica**. Es estática cuando las partes no presentan avance temático, sino que se limitan a plantear una y otra vez el tema (guardando, por tanto, entre sí relación de *sinonimia* *).

Una modalidad particular de estructura estática sería la *estructura circular*, que termina temáticamente en el mismo punto en que empezó, o prácticamente en él.

Y es dinámica cuando las partes van modulando el tema, van realizando un desarrollo temático. Éste puede ser *creciente* o *decreciente* (en cuanto a cantidad de información temática, o en cuanto a intensidad), con lo cual podemos hablar de *estructura continua progresiva*, o bien de *estructura continua regresiva*.

B) Las partes temáticas pueden formar también una **estructura discontinua** mediante *alternancia de dos o más elementos* (tema y subtema; subtemas complementarios, subtemas antitéticos, etc.). A veces se habla de *estructura musical* para designar aquella estructura discontinua en la que van alternando dos voces, o dos tonos sentimentales.

C) Frente a los dos tipos estructurales mencionados, que son formas *equilibradas*, hallamos también otras **estructuras desequilibradas**, asimétricas. Bien porque comiencen las partes relacionándose entre sí de un modo y terminen de otro, bien porque la figura estructural que dibuje el tema no sea clara. Una modalidad extrema de este último caso sería la *estructura caótica*, donde es imposible apreciar ninguna figura. Traduce estados de conciencia confusos.

La articulación temática se relaciona por una parte con la Morfosintaxis y por otra parte con la Retórica. Con la Morfosintaxis, porque a menudo son conjunciones, o adverbios, o pronombres, o diferentes tiempos verbales, los que marcan gramaticalmente las transiciones y junturas entre las partes temáticas. Y con la Retórica, porque la articulación temática suele darnos la «figura básica del poema» (sinonimia, evidencia *, antítesis *, etc.). Sin embargo, para no enmarañar el comentario, bloquearemos —anotándolas en el borrador, por supuesto— las observaciones morfológicas o retóricas que nos surjan en este apartado, para desarrollarlas más adelante, en su lugar correspondiente.

2.3. LOS «MOTIVOS» O ELEMENTOS TEMÁTICOS MENORES

Después de haber examinado el *tema* y la *articulación de las partes del tema*, nos inclinaremos sobre los elementos temáticos menores, indescomponibles: los **motivos** (1).

Suelen estar vehiculados por *sustantivos* (o por infinitivos sustantivados), solos o acompañados de algún adjetivo calificativo o complemento nominal. Algunos motivos son tópicos *, caracterizadores de escuelas o movimientos literarios (p. e. el de los «cabellos de oro» de la dama amada en la tradición petrarquista). Cuando el motivo aparece reiterado en el texto y es de libre creación por parte del poeta, se llama *leitmotiv* * o *motivo dominante* (p. e., el «arpa olvidada», en la rima VII de Bécquer).

En la poesía lírica, los motivos suelen ser *estáticos* (es decir, que no modifican la situación expuesta en el poema) y *libres* (son invención del poeta, no están condicionados por la acción del poema).

2.4. OTRAS ORGANIZACIONES LÉXICO-SEMÁNTICAS: «PALABRA-CLAVE» Y SÍMBOLO; CAMPO LÉXICO-SEMÁNTICO E «ISOTOPÍA»; «PALABRA-TESTIGO».

Vamos a tratar en este epígrafe de varios elementos semánticos —pero manifestados también en el léxico del poema, como los motivos—, y que suelen aparecer igualmente en los textos líricos, si bien su aparición no es imprescindible.

(1) Los motivos son elementos de mucha menor abstracción que el tema y su articulación. Por tanto, en esta fase del Comentario estamos procediendo de mayor abstracción a menor, justo en el orden inverso al de la percepción cotidiana: Cuando leemos un poema, primero vemos los motivos, luego nos damos cuenta de las partes del tema, y finalmente captamos éste.

2.4.1. «*PALABRA-CLAVE*» Y *SÍMBOLO*

En primer lugar, podemos encontrar una **palabra-clave** o más. Ésta es una palabra que se repite en el texto poético, con un contenido significativo cada vez más profundo y polisémico. En otros casos no se repite, pero atrae la atención sobre sí por su significación condensada, apretada. La palabra-clave es casi siempre un *sustantivo*, y forma parte importante del mundo poético de su autor: Así «hacha» o «llanto» en León Felipe; «laberinto» o «tigre» en Borges, etc. En el poema concreto que comentamos, la palabra-clave está siempre en relación con el tema y a veces confluye o se identifica con el motivo en el poema.

En el conjunto de la producción de un autor, sus *palabras-claves* son sus **símbolos** propios: palabras muy reiteradas y muy cargadas de significación (polisémicas). En el poema individual, a veces esta identificación se produce y a veces no. Se produce en aquellos poemas que tienen *léxico concentrado*, es decir, que utilizan un conjunto pequeño pero reiterado de palabras: Así en «Los insectos» de Dámaso Alonso *(Hijos de la ira)*, la palabra «insectos» es a la vez palabra-clave y símbolo (e incluso motivo dominante).

Esta palabra, símbolo, es una de las más utilizadas y con mayor disparidad de significados en las ciencias humanas contemporáneas (Semiótica, Antropología, Psicología, Lingüística, etc.). En este libro consideramos al **símbolo** como aquel fenómeno catalogado por la Retórica entre los tropos * por ofrecer un elemento concreto manifiesto («B») en lugar de otro implícito y generalmente abstracto («A»). La relación entre «A» y «B» puede ser *metonímica* (p. e. en «Respetemos *la corona*» (= 'la monarquía' o 'el rey'): cosa poseída por poseedor), surgiendo así el **símbolo metonímico**, el cual se caracteriza por su claridad, monosemia y universalidad. En cambio, cuando la relación «A» y «B» es de *semejanza*, no de inclusión o contigüidad, estamos ante el **símbolo metafórico**, caracterizado por su

oscuridad. polisemia y subjetividad. Por ejemplo, en «¡No le toques ya más, / que así es la rosa! (J. R. Jiménez), «rosa» («B») es símbolo de «poema» («A»), y la relación de semejanza entre ambos términos no es clara ni evidente para todos. Podemos conjeturar que el sema común es 'perfecto': rosa (perfecta) = poema (perfecto). El símbolo metafórico, pues, se basa en la semejanza que un hablante encuentra personalmente entre dos términos, uno que exterioriza y otro que omite.

(Aunque el símbolo forma parte de la Retórica, hemos considerado útil anticiparlo aquí, en este apartado, por su confluencia con la palabra-clave en los textos de léxico concentrado.)

2.4.2. *CAMPO LÉXICO-SEMÁNTICO E «ISOTOPÍA»*

En los poemas con léxico concentrado solemos encontrar también una especie de **campos léxico-semánticos**, organizados en torno a las palabras-clave. Así, por ejemplo, en el poema «Mano entregada» de Vicente Alcixandre, en torno a la palabra-clave «mano» encontramos: «hueso», «sangre», «venas», «piel», etc. Tenemos, pues, un conjunto de palabras que se relacionan conceptualmente, denotativamente, entre sí, arracimadas en torno a la palabra central del poema: la palabra-clave.

En cambio, en los poemas con *léxico disperso* —es decir, que utilizan palabras no reiteradas—, y éstos son la mayoría de los poemas, encontramos conjuntos de palabras que se relacionan entre sí no por su denotación *, sino por su connotación *, es decir, por las similares resonancias afectivas que despiertan en nosotros (y en el poeta). Así en el poema XXXIII de *Soledades* de A. Machado, los términos «amapola», «sol (yerto)» y «juncos (amarillos)» forman un conjunto de términos equivalentes, no en cuanto a su significado objetivo (denotación) sino en cuanto a su significado subjetivo para el poeta (connotación): son todos ellos símbolo del amor juvenil y frustrado

del poeta (2). A esta organización poética se le ha llamado *campo estilístico* (P. Guiraud), y también podemos asimilarla a la **isotopía** (A. J. Greimas).

2.4.3. «*PALABRA — TESTIGO*»

Puede igualmente suceder —en los poemas de léxico disperso, sobre todo —que una palabra no aparezca reiterada («palabra-clave»), ni en correspondencia simbólico-afectiva con otras del texto («isotopía»), y sin embargo atraiga nuestra atención persistentemente, bien por la intensidad de su significado, bien por no encajar gramatical o semánticamente con el resto del poema, bien por plantear una dificultad importante de interpretación. Este tipo de palabra, que llamaremos **palabra-testigo**, merece toda nuestra atención, pues suele poseer una clave interpretativa del texto. Así en el soneto XIII de Garcilaso de la Vega, «A Dafne ya los brazos le crecían», el verbo «vi» del verso tercero nos desconcierta porque se desliga totalmente del resto del poema —la descripción de la metamorfosis de Dafne y del dolor de Apolo— y nos da la clave personal: el propio poeta presenciando la escena e identificándose simbólicamente con Apolo.

2.5. FIGURAS SEMÁNTICAS O DE PENSAMIENTO *

Pueden estar directamente relacionadas con todos los elementos del plano semántico que acabamos de examinar:

1.º Con la *actitud del poeta* frente a su tema, que puede

---

(2) Sobre este poema y sobre el de Aleixandre, puede verse nuestro trabajo «El análisis léxico-estilístico». *Epos* (U.N.E.D.), n.º 1, 1984.

ser de emoción máxima (exclamación *), o de voluntad polémica o simplemente «conativa» * (apóstrofe *), o de duda respecto al enunciado (interrogación *), etcétera.

2.º Con el *tema*, porque si por ejemplo éste es la descripción de algo, nos encontraremos ante una evidencia, o bien ante un retrato * si es la descripción de alguien, o ante una definición *, como en el soneto de Lope «Desmayarse, atreverse, estar furioso», que concluye así: «esto es amor: quien lo probó lo sabe».

3.º Con la *articulación del tema*, porque las distintas estructuras suelen tener una correspondencia retórica; así la estructura «continua estática» puede corresponder igualmente a la evidencia, como en el soneto XIII de Garcilaso, «A Dafne ya los brazos le crecían»; o bien puede plasmarse en sinonimia, como en la rima XLI de Bécquer, «Tú eres el huracán y yo la alta». La «estructura discontinua» puede corresponder a una antítesis, como en la rima LIII de Bécquer, «Volverán las oscuras golondrinas». O bien la «estructura caótica» puede materializarse mediante epímones *, como en el poema de Dámaso Alonso «Los insectos».

Por otra parte, 4.º, las *palabras-clave* de un autor ya hemos visto que son sus símbolos.

Pero, además de estas figuras básicas o de fondo en el poema, tenemos que prestar también atención especial a las que llamamos «figuras descriptivas intensas», porque sirven para caracterizar con energía y rapidez. La figura central entre ellas es la metáfora *, figura frecuentísima en poesía. Junto al símbolo —que también forma parte de este grupo de figuras, aunque por razones metodológicas ya lo hemos examinado antes—, la metáfora (y figuras conexas) es la gran responsable de la «densidad»* y polisemia del texto poético, además de buena parte de su belleza. Por eso, la estética moderna la valora muy positivamente y la destaca en los poemas.

Junto a la metáfora, otras figuras semánticas pueden aparecer: las «lógicas», figuras que apelan a la inteligencia del lector (antítesis, equívoco *, sentencia *, etc.). La elec-

ción de unas figuras y no de otras, así como la originalidad o atrevimiento con que un poeta las utiliza, son rasgos caracterizadores importantísimos.

APARTADO 3.º: *GRAMÁTICA DEL TEXTO*

A continuación reunimos los datos que atañen a la morfosintaxis del texto. Por orden decreciente de abstración —como habíamos hecho en el apartado semántico-lexicológico—, indagaremos primero la sintaxis del poema, luego su morfología, luego su grafía (si ésta es anormal), y finalmente, para igualar con el apartado anterior, las figuras morfosintácticas («de dicción»).

3.1. SINTAXIS DEL POEMA

En general, la Poesía huye de las oraciones organizadas intelectualmente: largas oraciones con numerosas subordinaciones causales, condicionales, etc. El espíritu del poeta capta las cosas intuitivamente, no de manera racional. En consecuencia, el poema expresa la emoción, no el razonamiento, y la sintaxis es emotiva (en mayor o menor grado, según los períodos y escuelas literarias: Compárese, por ejemplo, el «Romance sonámbulo» de García Lorca con la leyenda de Zorrilla «A buen juez mejor testigo»).

La sintaxis emotiva puede llegar en sus casos extremos a la «agramaticalidad» por condensación máxima (elipsis *) —v. gr. «Verde, que te quiero verde»—; pero en general no cae en ella, pues el poeta suele desear ser comprendido por el lector.

La sintaxis emotiva habitualmente prefiere la yuxtaposición de oraciones o la coordinación (parataxis) a la subordinación (hipotaxis). La yuxtaposición resulta muy expresiva: revela una visión caótica de la realidad, o al menos no estructurada. La parataxis, también muy utilizada en el lenguaje popular, en frecuentísima en Poesía: impli-

ca ya una cierta estructuración del discurso, si bien muy libre y laxa. En cambio la hipotaxis, la forma más elevada y racional de enlazar el discurso, encaja poco bien en Poesía. Esto no quiere decir que en un poema no podamos encontrar oraciones subordinadas —también llamadas «nexus» o «cláusulas»—, sino que el porcentaje de éstas será pequeño o inferior al del discurso intelectual o lógico. (Éste ha sido caracterizado por algunos investigadores como Thérive y Spitzer por su «hiperhipotaxis».) Las subordinaciones más frecuentes en los textos poéticos son las adjetivas de relativo y las sustantivas —especialmente las que están en función de complemento directo.

Otros recursos del lenguaje emotivo, como las elipsis y el estilo nominal *, aparecen también con frecuencia en los textos poéticos, y muy particularmente en los modernos. E igualmente es abundantísima en todas las épocas literarias la *alteración del orden lógico de la frase*, es decir el hipérbaton *: En las épocas que revalorizan la figura del «poeta inspirado» —Romanticismo, siglo XX—, por ser el hipérbaton rasgo del lenguaje emotivo; y en las épocas que valoran al «poeta razonador o ingenioso» —Trovadores, Renacimiento, Barroco, etc.—, por influjo grecolatino, en cuyas literaturas el hipérbaton es signo de elegancia literaria.

Al estudiar la sintaxis del poema no debemos perder de vista los datos obtenidos en los apartados anteriores, puesto que la sintaxis es simplemente otro indicador más de ellos, otra manifestación más del tema y de la intención comunicativa del poeta.

3.2. MORFOLOGÍA DEL POEMA

Es importante también prestar atención al vocabulario concreto del texto. Sin ánimo de agotar todas las posibilidades, sugerimos examinar algunos puntos: Composición y afijación, frecuencia de las categorías morfológicas y naturaleza concreta de estas categorías.

3.2.1. *COMPOSICIÓN Y AFIJACIÓN*

En relación con la **composición**, podemos explorar si las palabras del texto son simples o compuestas, y en este segundo caso, si la composición introduce algún matiz (descriptivo, irónico, etc.). Los *neologismos* a menudo son también palabras compuestas. Igualmente podemos observar cuál es la categoría morfológica que recibe la composición (sustantivo, verbo, etc.).

Y en relación con la **afijación**, podemos recordar el valor de ciertos *prefijos:* valor reiterativo (p. e. «*re*nacer») o intensificador («*re*salada»). Más importancia estilística tienen los *sufijos*. Tengamos en cuenta la gran cantidad de matices vehiculados por el *diminutivo:* afectivo («muchach*ita*»), nocional o indicativo de pequeñez («cuchar*illa*»), connotador de localismo («hasta lueg*uito*» «pastor*cico*»), etc. Igualmente tendremos presente las diferencias regionales o de época literaria ligadas a los varios sufijos diminutivos: -ito, -ico, -illo, -uelo. Los sufijos *despectivos*, por su parte, son muy llamativos e intensos.

Con mayor frecuencia que estos sufijos y prefijos —más fácilmente encontrables en la prosa y en el habla coloquial—, podemos hallar en Poesía *superlativos absolutos*, expresados mediante sufijos y connotando cultismo («pulquérrimo») o simplemente intensificación («blanquísimo»). Así, por ejemplo, la poesía de Vicente Aleixandre se caracteriza por el abundante uso de ellos.

3.2.2. *FRECUENCIA DE LAS CATEGORÍAS MORFOLÓGICAS*

El predominio de una categoría —o de varias— sobre las demás nos ofrece ya un claro perfil estilístico del poema. Si, por ejemplo, predominan las categorías nominales (sustantivo y adjetivo), el texto resulta estático, de ritmo lento —en las descripciones solemos encontrarnos con estos resultados—. Si abundan los sustantivos y no los adje-

tivos, el texto realza las esencias; si abundan los adjetivos (calificativos), realza las cualidades, las apariencias, las manifestaciones de las cosas. Un texto con muchos verbos ofrece dinamismo. Otro con frecuentes adverbios enfatiza la circunstancialidad. Otro puede estructurarse morfológicamente sobre la abundancia de pronombres (personales, o posesivos, o de cualquier tipo); etc. Las posibilidades son diversas, y la elección morfológica siempre está acorde con el tema y con la semántica del texto.

Para saber con exactitud si una categoría morfológica está realzada o disminuida, hay que conocer las cifras que el lenguaje español «normal», neutro, ofrece para dichas categorías. Esta tarea ha sido realizada por Tomás Navarro Tomás (*Estudios de Fonología española*, 1966) con los siguientes resultados:

Sustantivos: 24,18%.—Preposiciones: 18,07%.—Artículos: 14,53%.—Verbos 13,33%.—Adjetivos: 11,00%.—Conjunciones: 6,66%.—Pronombres: 6,11%.—Adverbios: 6,11%.

Los porcentajes del texto, a su vez, se obtienen mediante la regla de tres simple, tras haber computado el total de palabras del texto (menos las interjecciones, que no son equiparables). Por ejemplo: Si un texto tiene 436 palabras en total, y hay en él 97 sustantivos, estableceremos esta proporción:

436 ____ 100

97 ____ x

Por tanto: $x = \frac{97 \times 100}{436} = 22{,}24\%$

Si el procedimiento resulta demasiado largo, puede simplificarse limitando el recuento y observación a las cuatro categorías autosemánticas: sustantivo, adjetivo, verbo y adverbio. Es lo que hace Pierre Guiraud en *Les caractères statistiques du vocabulaire*, aplicándolo a la literatura francesa, y lo que haremos nosotros en los seis comenta-

rios de este libro. Para actuar así, hemos partido de las cifras de Navarro Tomás y las hemos ajustado de nuevo sobre la base 100 sumando el total de porcentajes de Navarro y aplicando otra vez la regla de tres:

Sust. + adj. + verbo + adv. = 54,62

24,18 ____ 54,62
x ____ 100

El resultado obtenido ha sido el siguiente:

Sustantivos:	44,27%
Verbos:	24,40%
Adjetivos:	20,14%
Adverbios:	11,19%
Total:	100,00%

Partiendo de estas cuatro cifras solamente, el comentario gana en agilidad aunque pierda en campo de observación. De todas formas, en aquellos comentarios en que la simple lectura indique que otras categorías morfológicas son importantes —pronombres, por ejemplo—, conviene retomar el cuadro de las ocho categorías en su totalidad para medir la correspondiente desviación.

3.2.4. *NATURALEZA DE LAS CATEGORÍAS MORFOLÓGICAS*

Además de las frecuencias, conviene examinar las palabras que integran en el poema cada categoría:

Los sustantivos ¿son comunes o propios? Los comunes ¿abstractos o concretos? (Los abstractos intelectualizan el discurso; los propios suelen ser preciosos indicadores de lugares, personajes históricos o míticos o religiosos; etc.)

Los adjetivos ¿son calificativos o determinativos? Si

son calificativos ¿ofrecen originalidad? (Recuérdese la clásica receta de que «el adjetivo o da vida o mata», y compárense los magníficos adjetivos de un estilista como J. L. Borges con los vulgares de una mala novela). Los adjetivos calificativos ¿van antepuestos o pospuestos? Cuando ambas posibilidades no acarrean diferencia de significado, el adjetivo antepuesto resulta más lírico o enfático que el pospuesto, cotidiano y normal en español.

El artículo ¿es determinado —señalador de un objeto conocido—? ¿Hay ausencia de artículo, realzando así la esencia del sustantivo? ¿Hay indeterminación?

El verbo es con toda certeza la categoría que ofrece mayor riqueza en el análisis, tanto por la diversidad de elementos que contiene —los «accidentes del verbo»—, como porque la arquitectura de un texto reposa sobre los verbos. ¿Qué *modos* ofrece el poema? ¿Por qué? (Recuérdese que el indicativo es el modo de lo objetivo; que el subjuntivo es el modo del deseo, la posibilidad o la valoración personal, etc.). ¿Qué *tiempos* * aparecen en el poema? ¿Cómo cambian los tiempos y los modos a lo largo del poema? ¿Aparecen las *personas* gramaticales explícitamente —indicando énfasis, realce del agente— o sólo mediante la desinencia? ¿Hay alteraciones en el *número* de las personas: plural por singular o viceversa —plural de autores, de modestia, etc.—? ¿Aparecen *significados* («voz») pasivos o activos? ¿Qué *modo de acción* («Aktionsart») ofrece el significado de los verbos? ¿Como viene dado el *aspecto* —perfectivo/imperfectivo; durativo/puntual; incoativo; iterativo, etc.—: mediante los distintos tiempos de la conjugación, o mediante perífrasis verbales, o mediante ambos?

Detenemos aquí la enumeración de observaciones que pueden hacerse a propósito de las categorías morfológicas, pero recomendamos vivamente, si se desea conocer los valores estilísticos de nuestra Gramática, la consulta de diversos manuales como los de M. Seco, J. Roca Pons, F. Lázaro, S. Gili Gaya, etc.

Al examinar el vocabulario concreto del poema que hemos de comentar, no descuidaremos lo que Ch. Bally lla-

maba «valores poéticos por evocación», es decir, lo que *evoca* una palabra (más allá de lo que *designa*), o sea, su «connotación»): una clase social (cultismo, vulgarismo); una época histórica (arcaísmo, neologismo); un ambiente (dialectalismo, exotismo); un tono determinado (literario, familiar); etc.

3.3. GRAFÍA

A continuación podemos recoger los datos relativos a las anomalías gráficas cuando éstas existan. En el conjunto de la poesía española no son frecuentes, pero sí lo son dentro de algunos movimientos literarios como las vanguardias. En el ultraísmo, creacionismo o surrealismo es frecuente encontrar que el verso —la «línea poética»— se fragmenta en dos, o se «disemina» por la página (F. López Estrada), o se «escalona», etc. Se emplean las mayúsculas y las minúsculas de modo no convencional sino expresivo, para conseguir ciertos efectos en la lectura del poema. Estas rupturas gráficas revelan una voluntad de originalidad, o de «épater le bourgeois», o de adanismo —creación de un lenguaje totalmente nuevo—, voluntad que también se manifiesta en los otros registros del poema: el semántico, el morfosintáctico, el métrico.

En otras ocasiones, las grafías pueden resultar también desviadas pero en menor cuantía: Por ejemplo, Jorge Guillén o Luis Cernuda comienzan, por influencia francesa, todos los versos de algunos libros por letra mayúscula. O Juan Ramón Jiménez, inscribiéndose en la línea de reforma ortográfica de A. Bello, suprime las grafías «ge, gi» —que sustituye por «j»— y realiza otros cambios de este tenor en su llamada «segunda época».

3.4. FIGURAS MORFOSINTÁCTICAS O DE DICCIÓN *

La Retórica —junto con la Métrica— ha constituido, durante muchos siglos, el corpus doctrinal de la «literariedad» *. En la catalogación de sus procedimientos, que la Humanidad ha ido acumulando desde el mundo grecorromano hasta nuestros días, se ha realizado una reflexión ingente (injustamente despreciada por los semicultos como catálogo aburrido) sobre los procedimientos del lenguaje emotivo y literario.

En el apartado semántico ya nos hemos referido a un conjunto de figuras, que la Retórica ha catalogado como «de pensamiento»; aquí conviene examinar las figuras **morfosintácticas**, normalmente llamadas «de dicción», las cuales —excepto un pequeño grupo que incide sobre los sonidos: figuras fónicas *— afectan a elementos léxicos, morfológicos o sintácticos: así la familia de la repetición *, o el polisíndeton *, o la braquilogía *, o el hipérbaton, o el isocolon *. (Para una breve panorámica de estas figuras, véase en el Glosario la entrada «figuras de dicción» *.)

Como observación final y de conjunto a este apartado 3.º, hemos de mencionar que la «gramática del texto» no tiene por qué ocupar —salvo casos aislados— una parte extensa del comentario. La razón de su brevedad habitual es que resulta menos específica de la Poesía que las otras dos secciones que la rodean: la semántica y la fónica.

APARTADO 4º: *MÉTRICA Y EXPRESIVIDAD ACÚSTICA DEL TEXTO*

El lenguaje poético en su forma de presentación más frecuente —el verso— se encuentra muy «codificado», so-

metido a unas «recurrencias» fónicas (rima, esquema acentual, metro, etc.) que desde las fechas más tempranas han sido identificadas por muchos como consustanciales con la «poesía». Por tanto se han reunido las observaciones sobre estos elementos recurrentes en una disciplina que ha recibido históricamente los nombres de «Poética», «Métrica» y «Versificación».

El estudio, pues, de estos elementos —que configuran el *plano fónico* del poema— es importantísimo en el tipo de Comentario que nos ocupa.

Al igual que la Morfosintaxis o la Retórica, la Métrica es un conjunto de conocimientos *previos* al Comentario. Ante la imposibilidad de consignar aquí ni siquiera brevemente su acervo, nos remitimos a los libros de esta materia citados en el apartado I.2. («La información») de esta Metodología. Algunos términos métricos son explicados en el Glosario, mientras aquí nos limitamos a señalar algunos puntos esenciales: 1.º El poema. 2.º Sus componentes: estrofa, rima, metro y ritmo acentual. 3.º El verso libre. 4.º Las figuras fónicas.

4.1. EL POEMA O TIPO POEMÁTICO

Aunque el orden de observación de datos sea analítico, de menor a mayor, de los componentes del poema a éste, en el Comentario expondremos en el orden inverso, de mayor a menor; es decir, comenzaremos por la mención del tipo de poema que estamos comentando: soneto, octava real, etc. Si el poema se presenta en forma no pura sino modificada, de «variante», lo haremos constar a continuación, indagando también con ayuda del libro apropiado (T. Navarro) si la variante es modificación original del autor que comentamos, o bien si estaba generalizada en su época. Tanto la adscripción del poeta a un modelo poemático consagrado, como su modificación, resultan estilísticamente relevantes.

Nos preguntaremos igualmente por la relación entre el tema y su tratamiento métrico (poema), intentando ver la elección de éste como *necesidad expresiva* del tema.

Estaremos también alertas a la «cadena histórica» de ese tipo de poema. ¿Imita con él nuestro poeta —voluntaria o involuntariamente— a otro poeta del pasado?

4.2. COMPONENTES DEL POEMA: ESTROFA, RIMA, METRO Y RITMO ACENTUAL

Al igual que el tipo de poema, sus componentes nos remiten también al tema o a la intencionalidad del poeta o a otros elementos de los niveles anteriormente vistos. Por ello debemos prestarles una atención individualizada.

4.2.1. *LA ESTROFA*

El poema puede ser estrófico o no estrófico. Si es no estrófico —p. e. el romance— y se presenta como tal, pasaremos a tratar de los otros componentes; pero si el poema es estrófico, veremos si es **«monoestrófico»** —como la copla popular— o **«poliestrófico»**. En este último caso, el más frecuente, tenemos que ver si es **«poliestrófico cerrado»**, es decir, se compone de un número fijo y predeterminado de estrofas (el soneto, p. e.: dos cuartetos más dos tercetos) o bien es **«poliestrófico abierto»**, es decir, contiene tantas estrofas como el poeta desee (p. e., un poema en liras o en octavas reales). Este segundo caso es mayoritario.

Podemos también encontrar, como tercera posibilidad, un poema no estrófico utilizado de manera estrófica (p. e. el llamado «romance en cuartetas», tan frecuente en el Siglo de Oro), o también un poema monoestrófico usado como poliestrófico (p. e. las «Nanas de la cebolla» de Miguel Hernández, escrito en seguidillas compuestas). Unas veces estas modificaciones están generalizadas en una época de-

terminada, y otras son obra del poeta. Importa, pues, en cada caso determinar el origen de la modificación.

Algunos poemas «poliestróficos abiertos» tienen estribillo (como el villancico) mientras que la mayoría no lo tiene. La utilización con estribillo de una forma que no lo tiene (p. e. el romance con estribillo) o al revés, debe ser siempre consignada, al igual que su origen (¿individual? ¿de época? ¿modificación muy difundida o poco difundida?)

Guiándonos por algún libro especializado (T. Navarro, R. Baehr), comprobaremos la historia de la estrofa cuyo comentario estamos realizando —en el caso de los «poemas estróficos»—, y en esta historia insertaremos la aportación personal del poeta que nos ocupa. Igualmente prestaremos atención a la *corriente culta o popular* de la estrofa y poema.

4.2.2. *LA RIMA*

El hecho de que un poema presente **rima asonante**, **rima consonante** o bien **ausencia de rima**, es muy significativo:

1.º De la *corriente culta* (rima consonante o ausencia de rima) o de la *popular* a que pertenece el poema.

2.º De la *época* histórica del poema (lírica primitiva y medieval: asonancia o consonancia; lírica renacentista y posterior: consonancia, ausencia de rima y asonancia).

3.º De la psicología del poeta y de su poética (cerebralidad: rima consonante o ausencia de rima; sentimentalidad o espontaneidad: rima asonante).

En cada texto concreto, además, examinaremos si existen casos especiales de rimas: *consonancia imperfecta* *, o bien *simulada* *; *asonancia atenuada* *, o bien *equivalente* *, o *esdrújula* *. Veremos si hay *rimas esdrújulas* *, *homónimas* * o *parónimas* *; o bien *rimas ricas* * o *rimas enriquecidas* *. Igualmente exploraremos la existencia de rimas históricamente poco utilizadas como la *rima apofónica* *, la

leonina * o *interna*, la *rima en eco* *, la *rima de cabo roto* * o bien el *mozdobre* *. (Para todos estos términos, véase en el Glosario la entrada «rima».)

4.2.3. *EL METRO*

La longitud del verso, medida en sílabas, es otro elemento capital en el Comentario. Cada metro tiene su historia (origen, épocas de florecimiento, épocas de desuso) y sus connotaciones (circuito popular o culto; subgéneros líricos en que es empleado). Por ello no es indiferente el metro o metros empleado(s) en un texto, sino muy revelador de la *inserción histórica* del poeta y del *tono* que ha querido dar a su poema (solemnidad o intelectualidad de los metros largos; cantabilidad o ligereza de los cortos).

Recuérdese que un metro dado puede ser **verso simple** * o **compuesto**, y que puede ser **verso de arte menor** o **mayor**; e igualmente que los subgéneros poéticos en que unos y otros se emplean no son los mismos.

También es interesante observar si el poema que vamos a comentar ofrece **isometría** * o **heterometría** * (es decir, igualdad de metros o combinación de varios metros: la lira, por ejemplo), puesto que la heterometría regulada por la tradición —no la **ametría** * o mezcla libre de metros— proporciona al poema una gran variedad melódica y además suele revelar procedencia italiana.

Más allá de estas consideraciones generales sobre el metro del poema, comprobaremos la existencia o no existencia de ciertos fenómenos que guardan relación con el metro:

1.º Sinalefa, sinéresis, dialefa, diéresis.

2.º Modificación de las palabras por adición o supresión de sílabas (aféresis, síncopa, apócope; prótesis, apéntesis, paragoge).

3.º Equilibrio de versos consecutivos: sinafía y compensación.

4.º Discrepancia entre metro y sintaxis: encabalgamiento.

Veámoslos con un poco de detalle:

1.º SINALEFA *, SINÉRESIS *, DIALEFA * y DIÉRESIS *.

Es sabido que la sinalefa y la sinéresis reducen el número de sílabas fonológicas del verso, mientras que la dialefa y la diéresis (formas de hiato *) las mantienen. Además de esta observación general, diremos que la existencia en el texto de **sinalefas** —especialmente si se encuentran en proporción elevada: en número superior al número de versos del poema— da al texto soltura, fluidez, carácter coloquial o melodiosidad, según los casos. Las **sinéresis**, por su parte, suelen revelar rápida elocución o coloquialidad, y es de consignar que se encuentran con mayor abundancia en los autores hispanoamericanos, como reflejo de su habla más veloz y menos tensa. Contrariamente, la **dialefa** y la **diéresis** obligan a una pronunciación enlentecida del poema, apta para traducir la solemnidad, o el entrecortamiento, o la intelectualidad, o la angustia (según los casos).

2.º MODIFICACIÓN SILÁBICA DE LAS PALABRAS

Aparecen estos fenómenos ya en los textos medievales, donde el carácter vacilante de la lengua en formación los favorecía (p. e. la «e paragógica» en las palabras agudas que están en posición de rima), y llegan hasta el siglo XIX, en parte como *arcaísmo* —para ennoblecer el lenguaje poético, para conectar con la tradición— y en parte como recurso de comodidad versificatoria, para conseguir el nú-

mero de sílabas requerido por el metro del poema. En nuestro siglo prácticamente no se encuentran; el estado de lengua ya consolidada, la estética de naturalidad y el verso libre los rechazan.

3.º EQUILIBRIO DE VERSOS CONSECUTIVOS: SINAFÍA * y COMPENSACIÓN *

Poco frecuentes en la poesía española, aunque más de lo que a primera vista podría pensarse (Edad Media, Siglo de Oro, Modernismo, etc.), estas «sinalefas entre versos» —como también han sido llamadas— suelen revelar, en los poetas que las emplean, una gran consciencia de los problemas técnicos del verso. Han sido consideradas como «artificio», y sin embargo pasan desapercibidas para el oído del lector. Personalmente, las consideramos modalidades del encabalgamiento.

4.º ENCABALGAMIENTO *

No afecta al metro, pero sí a la impresión de fluidez o entrecortamiento que los metros del poema producen. Se parece en esto a la sinalefa. Y resulta curioso comprobar que, a menudo, cuando un poema tiene abundantes sinalefas, también abunda en encabalgamientos. En el texto, examinaremos el número y la naturaleza de los encabalgamientos (suave, abrupto, tmesis); veremos qué efectos producen, y los relacionaremos con el tema.

4.2.4. *EL RITMO ACENTUAL*

Actúa en el marco del *metro*, mediante la distribución —en parte fija y en parte variable— de los acentos en los versos consecutivos. Como sabemos, además del *acento obligatorio*, que cae en la penúltima sílaba de cada tipo mé-

trico —p. e., en la sílaba séptima de los octosílabos—, existen otros *acentos interiores*, cuya disposición en el **período rítmico interior** * de cada verso ofrece sólo unas pocas combinaciones fundamentales: los ritmos que T. Navarro ha denominado **«trocaico»** y **«dactílico»**, y el que nosotros hemos llamado **«peónico»** * (véase «ritmo» en el Glosario). Algunas de estas configuraciones acentuales aparecen tipificadas ya desde hace siglos en los tratados de Versificación, bien atendiendo al *efecto* estético que producen (así los endecasílabos enfático, heroico y melódico), bien atendiendo a su prototipo u origen (p. e., endecasílabo sáfico).

La exclusividad de un tipo rítmico o su predominio en el poema deben ser puestos de relieve en el Comentario, dada la importancia estética del ritmo y la sutil sintonía que establece con el tema y los motivos del texto.

Prestaremos atención también a los *desplazamientos acentuales* en el interior de las palabras, en el caso de que existan: el adelantamiento del acento o **sístole** («mámpara», p. e.) y el retardamiento o **diástole** («oceano», p. e.), bien por razones de rima, bien por conservación de esquema acentual en el verso.

4.3. EL VERSO LIBRE

Comentando poemas del siglo XX o de finales del XIX, con frecuencia nos encontraremos ante formas versales que no están recogidas y catalogadas en los libros de Métrica: poemas en «verso libre». Circunscrito históricamente a esta época —finales del XIX y todo el siglo XX—, su pujanza, sin embargo, y difusión son enormes.

Hemos estudiado su historia y modalidades en *El verso libre hispánico* (Gredos, 1985). La métrica libre se apoya en la métrica tradicional, cuyos ritmos y esquemas prolonga con periodicidad disminuida (modalidades «fónicas») o cuya base rítmica amplía (modalidades «semánticas» o «de pensamiento»).

Dentro de las modalidades o tipos versolibristas cuya base rítmica es «fónica» —es decir, al igual que en métrica tradicional, tienen metro, esquema acentual, rima o estrofa, sólo que con menor periodicidad o con menor número de ritmos conjuntos—, hemos encontrado cuatro tipos: 1.º **Versificación libre de cláusulas** * (p. e. la «Marcha triunfal» de Rubén Darío). 2.º **El verso libre métrico** * (p. e. «La canción de los osos», del mismo poeta). 3.º **El verso libre rimado** * (p. e. los poemas del *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones). 4.º **El verso libre de base tradicional** * —es decir, el que toma como base algún tipo de estrofa o de poema previo, adaptándolos libremente. Dentro de este último tipo, hemos hallado cuatro formas: a) Silva libre *, sobre la base de la silva * modernista (p. e. *Animal de fondo* de Juan Ramón Jiménez). b) **La versificación libre fluctuante** *, generalmente sobre el esquema del romance (p. e. *La voz a ti debida* de P. Salinas). c) La **versificación libre estrófica** * (p. e. la «Casida de los ramos» de F. García Lorca). d) Y finalmente, la **canción libre** * (p. e. *Canciones*, de este mismo poeta).

Por otra parte, están las modalidades o tipos versolibristas cuya base rítmica es «de pensamiento» o «semántica», y que son precisamente las que mayor revuelo polémico han causado, al no asentarse sobre los ritmos fónicos de la métrica tradicional, sino sobre el paralelismo y las imágenes. Éstos en otras literaturas —como la hebrea y la china, respectivamente— fundamentan el «verso», pero no así en nuestra literatura hasta nuestro siglo. Estas modalidades «de pensamiento» son, pues: 1.º La **versificación libre paralelística** *, con tres subtipos: a) **Versificación paralelística menor** (p. e. «Heraldos» de Rubén Darío). b) **Versículo** (p. e. «Insomnio» de Dámaso Alonso). Y c) **versículo mayor** (p. e. «El puñal» de J. L. Borges).

2.º **El verso libre de imágenes acumuladas o yuxtapuestas** * (p. e. los poemas creacionistas de Gerardo Diego).

Este es el total de formas que hemos detectado a lo largo de los cien años de métrica libre con que cuenta la lite-

ratura hispánica. Pero dentro de cada tipo, cada poeta actúa con total «libertad» y produce o puede producir «variantes».

4.4. FIGURAS FÓNICAS * («DE DICCIÓN»)

Por último, cerraremos el apartado métrico-acústico señalando las figuras fónicas que pueden existir en el poema que comentamos. Son las catalogadas normalmente en las Retóricas como «figuras de dicción basadas en la analogía de sonidos»: aliteración *, onomatopeya *, sinfonía vocálica *, etc.

APARTADO 5.º: *CONCLUSIÓN*

La parte final del Comentario es, junto con la Introducción, la que necesita mayor amenidad y capacidad de síntesis por parte del comentarista. Mayor amenidad y dotes literarias, para poner fin de manera airosa a un ejercicio académico que ha ido guiándose por pautas estrictas y en este apartado queda libre de repente. Y capacidad de síntesis, porque la Conclusión necesita cerrar el Comentario recordando brevemente lo principal de lo expuesto antes.

«Algo viejo y algo nuevo» podría ser la regla de oro de la Conclusión. Algo viejo, es decir, traer a la Conclusión algunas cosas ya dichas, pero de modo más sintético y global. Y algo nuevo: una nota ingeniosa, una valoración personal que renueve las tópicas opiniones sobre el poema, una sugerencia, algo sorprendente... Aquí es donde la creatividad del comentarista necesita mostrarse.

La Conclusión es, además, una ocasión espléndida para decir algo que también hubiera cabido en la Introducción, pero que lo hemos silenciado allí para no desvelar todos los misterios del poema de antemano, privando al Comentario de sorpresa y aventura. En la práctica, pode-

mos reservar una o dos observaciones anotadas en nuestro borrador durante la «lectura estética» para exponerlas aquí, abriendo nuevos horizontes, como un indicio de la inagotabilidad del poema.

No hay reglas en este apartado, salvo la de recordar resumidamente lo más importante. Cada persona mostrará aquí su personalidad: un comentario de texto es también un test que revela los gustos, la cultura y la sensibilidad del comentarista.

Como final, sólo puedo decir a los estudiantes: Ánimo, dejaos penetrar por el poema, pasadlo bien comentando el texto... y quedaréis maravillados de lo mucho que él os sugiere. La aventura del Comentario se abre ante vosotros.

Comentario 1.º

AMANTE QUE HACE LECCIÓN PARA APRENDER A AMAR DE MAESTROS IRRACIONALES

SONETO

Músico llanto, en lágrimas sonoras,
llora monte doblado en cueva fría,
y destilando líquida armonía,
hace las peñas cítaras canoras.

Ameno y escondido a todas horas,
en mucha sombra alberga poco día;
no admite su silencio compañía:
sólo a ti, solitario, cuando lloras.

Son tu nombre, color y voz doliente
señas, más que de pájaro, de amante;
puede aprender dolor de ti un ausente.

Estudia en tu lamento y tu semblante
gemidos este monte y esta fuente,
y tienes mi dolor por estudiante.

Francisco de Quevedo

(Edición utilizada: Francisco Quevedo: *Poesía original completa*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Barcelona, Planeta, 1981, p. 339.)

Francisco de Quevedo (1580-1645), maestro del conceptismo español, es el autor de este texto, el cual representa magníficamente dicha corriente y nos muestra al escritor madrileño como uno de los más excelsos poetas amorosos.

No es ésta, sin embargo, la faceta más popular de Quevedo, en su época y hoy, sino la satírica. Y, dentro de los poemas amorosos, este soneto no ha atraído —que sepamos nosotros— la atención de ningún comentarista. ¿Tal vez porque no es un soneto dirigido directamente a Lisi, o Amarilis, o Flora? Aquí —al igual que hará Quevedo en su más comentado y citado soneto amoroso, «Cerrar podrá mis ojos la postrera»— no canta el poeta a su dama, sino *su propio sentimiento amoroso*. Como Petrarca, su modelo último, a Quevedo le importa más la subjetividad de su sentimiento que la objetividad de su dama amada. Pero es que, además, en este soneto su sentimiento es como el telón de fondo y la referencia última para lo que aparece en primer plano: un cuadro, un trozo de Naturaleza. Y este cuatro natural es el protagonista del poema.

Un misterio inicial, un hermetismo y una altísima estilización nos sobrecogen al leer este soneto. Sin embargo, Iusepe Antonio González de Salas, el erudito humanista que publicó por primera vez los poemas de Quevedo en 1648 (tras la muerte del poeta, pues) bajo el pomposo título de *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas*, no tuvo ningún problema para comprender este soneto, de lo cual da fe el explicativo **título**, que añadió de su cosecha: «Amante que hace lección para aprender a amar de maestros irracionales». Bien es verdad que González de Salas contó con una valiosísima ayuda: el propio Quevedo le explicó la circunstancia que lo originó. La cuenta así González de Salas:

> «Refirióme don Francisco que en Génova tiene un caballero una huerta, y en ella una gruta hecha de la Naturaleza, en un cerro, de cuya bruta techumbre menudamente se destila por muchas partes una fuente, con ruido apacible. Sucedió, pues,

que dentro de ella oyó gemir un pájaro, que llaman solitario, y que al entrar él se salió, y en esta ocasión escribió este soneto.»

Este, pues, pudo ser escrito entre 1613 y 1619, años en que Quevedo estuvo en Génova varias veces. El poema que comentamos es obra de la temprana madurez de su autor (recordemos que el *Buscón* estaba ya escrito en 1610, y los *Sueños* en 1608, aunque ambas obras las publicase Quevedo más tarde). Por otra parte, los años 1613-1619 fueron los más activos, política y diplomáticamente, del polígrafo, sirviendo los intereses españoles en Italia bajo las órdenes del duque de Osuna.

La valiosa anotación de González de Salas sobre el origen vivencial del soneto nos permite también observar la estilización, la distancia poética que Quevedo introduce en la anécdota originaria: El *huerto* se convierte en «bosque»; la *gruta* en «cueva»; el *cerro* en «monte», y la *visión del pájaro* en diálogo con él. Una magnificación o hiperbolización de la anécdota transforma en grandioso el paisaje amable.

El tema —realidad engrandecida, agigantada— nos parece que es la *contemplación admirativa de un pájaro amante por parte del enamorado poeta y del paisaje —humanizado— que le rodea.*

El *dolor de amar* aúna aquí fantásticamente a tres seres de distintos reinos de la Naturaleza: el monte (animado), el pájaro y el poeta. Un sentimiento de armonía, de comunicación afectiva, casi mística, reúne a los tres integrantes del poema. Recibimos una impresión bella y doliente.

El poema comienza con una *descripción* (en términos retóricos diríamos «evidencia»: se nos describe el *monte* en los siete primeros versos. El verso 8, bruscamente, introduce a un segundo personaje, el pájaro. A él se dirige el poeta mediante una *apelación* («apóstrofe»), que llegará hasta el final del poema (versos 8-14).

La **estructura**, pues, es equilibrada (7 + 7 versos), con la aparición de dos elementos afectivamente concurrentes —el monte y el pájaro—. Sin embargo, esta estructura temática no es estática sino dinámica: hay una *intensificación* de sentimientos en el poeta, la cual se traduce en el paso de la descripción a la apelación. Y, sobre todo, en el final del poema: los versos 12 y 13, aun continuando insertos dentro de la apelación al pájaro, recogen de nuevo el motivo del «monte» y la «fuente» —el primero explicitado en el verso 2; el segundo aludido en los vv. 1, 3 y 4. El poeta, preludiado pudorosamente, de forma impersonal, en «un ausente» (verso 11), aflora a las claras ya en el magnífico verso final: «y tienes mi dolor por estudiante».

La estructura equilibrada, continua y progresiva (dinámica) refleja ya por sí misma los dos componentes culturales que se superponen aquí: el equilibrio renacentista y el dinamismo barroco. La sentimentalidad petrarquista, el tradicional «dolor de amor» con su correlato de «lágrimas», aparece hiperbolizado aquí, llevado hasta el extremo de lo irreconocible, del hermetismo —al menos para el lector de hoy.

Los **motivos** básicos del poema son, como estamos viendo, tres: el paisaje, el pájaro y el poeta.

El **paisaje** aparece aquí como una prefiguración del lugar romántico, aunque su origen es petrarquista: está formado por tres submotivos: un *monte* tupidamente boscoso («escondido a todas horas,/en mucha sombra alberga poco día»); una *cueva* o *gruta* («monte doblado en cueva fría»); y una *fuente* («esta fuente», «músico llanto en lágrimas sonoras/llora monte.../y destilando líquida armonía,/hace las peñas cítaras canoras.»). Además, el monte está alejado del ruido de la civilización («escondido»), en un silencio perfecto («no admite su silencio compañía»).

De todos estos elementos caracterizadores del paisaje, el que inicia dramática y misteriosamente el poema es justo el de la *fuente*. Su presentación es desmesurada (casi oculta al sujeto, «monte»), y está construida sobre dos ejes de **palabras-clave**: el *llanto* y el *canto*, a menudo asociados

ambos mediante una estructura gramatical de «sustantivo + adjetivo», pero también con posibilidad de otras apariciones (verbal, sustantiva):

> «Músico llanto», «lágrimas sonoras», «llora», «destilando líquida armonía», «cítaras canoras».

Esta fantástica y barroca presentación del paisaje en el primer cuarteto se serena bastante en el segundo: antitéticamente se opone el ruido melodioso de la fuente al «silencio» general del monte. Ahora Quevedo desdramatiza el lugar y pasa a presentarlo como «ameno» y «escondido» —palabras de tantas resonancias clásicas y renacentistas—. Parecería un bucólico «locus amoenus» si no fuera porque también, barrocamente, acentúa la amable sombra transformándola en oscuridad cerrada: «en mucha sombra alberga poco día».

Hábilmente enlaza Quevedo el motivo del «monte» con el segundo y principal del texto: el **«solitario»**, el pájaro. Lo hace mediante una antítesis parcial o *paradiástole* *:

> «no admite su silencio compañía,
> sólo a ti, solitario, cuando lloras.»

Obsérvese la *armonización* de notas caracterizadoras del motivo primero, «monte», y del segundo, «solitario». La soledad del «solitario» encaja perfectamente con la soledad del monte «escondido» y sin «compañía». Por otra parte, este segundo sujeto aparece realizando una acción que había caracterizado ampliamente al monte: llorar. «Llora» el monte con «músico llanto», y «llora» el solitario.

El pájaro. Su presentación es directa: nos da el poeta su denominación, «solitario»; pero teniendo en cuenta la escasa difusión de este nombre, el lector que no esté en antecedentes no percibe esta palabra como sustantivo, sino como adjetivo. Con ello recibe una impresión de misterio

e incluso de *enigma* *. Y los versos siguientes se complacen en describir al animal y acercárnoslo al centro temático del soneto: el dolor amoroso, el *llanto* y el *cantar*:

> «Son tu nombre, color y voz doliente
> señas más que de pájaro, de amante;
> puede aprender dolor de ti un ausente.»

El poeta, el tercer motivo. De nuevo Quevedo lo introduce *gradualmente* en la apelación, entretejiéndolo en el segundo mediante el verso 11: «puede aprender dolor de ti un *ausente*. Y conectando al segundo motivo el primero en el verso 13 («este monte y esta fuente»), para aparecer ya el poeta claramente en el último verso, en relación directa con el pájaro: «y tienes mi dolor por estudiante».

Aunque la progresión de motivos es ascendente en la escala filogenética (paisaje-animal-hombre), en el texto existe una compensación entre reinos de la Naturaleza que iguala de distintas maneras a los tres:

1.º **Retóricamente**, mediante el trasvase de reinos: el monte aparece personificado («llora monte», «lágrimas sonoras»); el solitario se presenta también personificado («lloras», tiene nombre, color y voz de amante, tiene «semblante» incluso, rostro humano con expresión); en cambio, el poeta aparece casi sin entidad personal: alienado de sí por el amor («un ausente»), reducido sólo al sufrimiento amoroso («mi dolor»), sufrimiento que está dentro de él y no encuentra salida. Las *personificaciones* * de cosa y animal, junto a las *metonimias* *, producen aquí una cierta igualación de motivos, dentro de los cuales el pájaro ocupa el lugar jerárquicamente superior: es el maestro, el que mejor expresa su amor, y el que enseña expresión amorosa tanto al paisaje («este monte y esta fuente») como al poeta («y tienes mi dolor por estudiante»).

2.º **Distribucionalmente**, mediante una extensión inversamente proporcional a la escala filogenética, Quevedo pone en pie de igualdad los tres motivos: el «paisaje» ocupa 7 versos; el pájaro otros 7 (pero de ellos solamente 3

—versos 8 al 10— en exclusividad, puesto que los otros 4 aparecen compartidos); y el poeta solamente 1, el final, aunque su sombra planea también sobre el verso 11.

Se produce así una unificación o equiparación de motivos: en la realidad poética, el paisaje, el pájaro y el poeta son semejantes, comulgan y comunican sin palabras. Todos sufren de amor. El poeta calla; el monte llora a través de su fuente; y el solitario llora maravillosamente en su canto. En cuanto a calidad de expresión, el solitario sobresale: es el que mejor se expresa, es el maestro.

El poema, pues, aparece estructurado sobre tres motivos y dos ejes de acciones (ligados a los motivos): sentir el amor y expresarlo. O, lo que es igual, «llorar» y «cantar». Por eso el poema ofrece, en primer lugar, dos **campos léxico-semánticos** que modulan estas acciones mediante **palabras-clave**: «llanto» y «canto»:

(Sentir pena amorosa: **llanto**)	(Expresarla: **canto**)
llanto	músico
lágrimas	sonoras
llora	(líquida) armonía
solitario	cítaras canoras
doliente	voz
amante	
dolor	
ausente	
lamento	
gemidos	
dolor	

En segundo lugar, junto a estos campos léxico-semánticos de la *expresión amorosa* (llanto y canto), está el del *aprendizaje* de dicha expresión, muy importante también en el poema, aunque concentrado en los tercetos —la parte conceptualmente más destacada del soneto—:

aprender
estudia
estudiante

Por último, podemos encontrar una pequeña **isotopía** que opone, en el submotivo del «monte», términos negativos —relacionados simbólicamente con el *desamor*— y términos positivos —relacionados con la *acogida*—:

fría (cueva)	alberga
mucha sombra	compañía
poco día	
silencio	

En el aspecto **sintáctico**, este texto se caracteriza por su fuerte parataxis. Abundan las oraciones yuxtapuestas, 7, indicio de una visión no jerarquizada de la realidad poética. Hay sólo 2 oraciones coordinadas copulativas, la primera de las cuales posee incrustada otra oración subordinada modal. Además de ésta, hay una subordinada temporal («cuando lloras»).

Pero si la sintaxis es sencilla, no lo son algunas **figuras sintácticas** («de dicción»), responsables en gran parte de la oscuridad del texto y de su carácter artificioso:

1.º La *elipsis*, que desfigura el sujeto de la primera oración: (un) monte.

2.º El *hipérbaton*, abundantísimo (6 casos), bien en forma más sencilla de *anástrofe* * («no admite su silencio compañía», «puede aprender dolor de ti un ausente»), bien en forma más compleja de *hipérbaton* propiamente dicho (versos 1-2, 9-10, 12-13, etc.).

Otra figura sintáctica es también responsable del esteticismo buscado del texto: el *quiasmo* * («músico llanto en lágrimas sonoras», adj.-sust./ sust.-adj.).

El examen cuantitativo de las cuatro categorías morfológicas autosemánticas (sustantivo, adjetivo, verbo y adverbio) nos muestra que las categorías nominales —adjetivo y sustantivo— se encuentran en este texto realzadas (respectivamente 29,51% y 45,9%, frente al 20,14% y 44,27% de la nor-

ma), mientras las categorías verbales descienden: el verbo, 18,03% (norma: 24,40%), y el adverbio, 6,56% (norma: 11,19%) (1). Este resultado concuerda perfectamente con el subgénero del soneto: *idilio* *, pequeño poema que presenta una Naturaleza idealizada (si bien falta aquí el elemento humano de la vida rústica). Este idilio o cuadro campestre delicado tiene como nota fundamental el *estatismo*: los tres agentes del soneto están inmóviles, clavados en el dolor y en el llanto.

El espacio estético del soneto está lleno de objetos o seres concretos: el paisaje (monte, cueva, peñas, fuente, sombra, etc.), el pájaro, el hombre. Pero también lo está de abstraciones: dolor, señas, color, compañía, nombre... El carácter a la vez sensorial e intelectual de la poesía de Quevedo queda reflejado en la morfología de este soneto.

El poema es la descripción de un momento privilegiado, de un instante poético. No hay fluencia temporal. De aquí que el único tiempo verbal del texto sea el presente de indicativo.

En cuanto a la métrica del poema, reafirma ésta algunos de los datos que ya hemos encontrado: Estamos ante un *soneto* de estructura clásica, apto para el subgénero del idilio.

El soneto es un molde perfecto para esta poesía dolorida, artificiosa, objetivadora.

La *rima* de los tercetos, de disposición CDC DCD —una de las más frecuentes en castellano—, ofrece una particularidad: presenta *homeoteleuton* (o igualdad de sonidos no

(1) Sustantivos: llanto, lágrimas, monte, cueva, armonía, peñas, cítaras, horas, sombra, día, silencio, compañía, solitario, nombre, color, voz, señas, pájaro, amante, dolor, ausente, lamento, semblante, gemidos, monte, fuente, dolor y estudiante. Total: 28.

Adjetivos: músico, sonoras, fría, líquida, canoras, ameno, escondido, todas, mucha, poco, su, tu, doliente, tu, tu, este, esta, mi. Total: 18.

Verbos: llora, doblado, destilando, hace, alberga, admite, lloras, son, puede aprender, estudia y tienes. Total: 11.

Adverbios: no, sólo, cuando y más. Total: 4.

tónicos) entre los dos tipos de rima: —énte/—ánte. Este hecho, que algunos preceptistas condenan en abstracto, aquí nos parece un mérito del poema: sugiere fónicamente la angustia del dolor, el llanto sofocado, la atmósfera cerrada y sin salida. Por lo demás, las rimas de este soneto no son nada espectaculares: son muy discretas. Quevedo, habilísimo versificador, en otros muchos poemas juega con sus rimas, las hace brillar y asombrar al lector; pero aquí hace que pasen desapercibidas, que no interfieran en el espacio mágico del sentimiento quintaesenciado.

Acentualmente, encontramos 6 endecasílabos sáficos, 4 melódicos y 4 heroicos, lo cual aproxima el *ritmo* de este soneto al de la lengua española habitual, que es binario, par (los endecasílabos sáficos y los heroicos presentan este ritmo). Los melódicos, de signo impar, introducen variedad rítmica y subrayan delicadamente los pasajes más importantes (2).

Hay un número ni elevado ni escaso de *sinalefas*, 14, lo cual da una cierta sensación de fluidez a la cadena fónica de este poema y expresa en el nivel fónico la intercomunicación de reinos naturales, la comunicación amorosa de hombre, animal y paisaje. De entre estas sinalefas, destacamos la que se produce en el verso primero, «llanto, en», por ser *sinalefa convencional* —es decir, que se produce a pesar de existir un signo gráfico de separación, en este caso la coma.

Contrastando con esta relativa soltura, el poema presenta casi total ausencia de encabalgamientos *(esticomitia *)*, lo cual produce una especie de fijeza o inmovilidad, que armoniza con el estatismo del cuadro presentado y da al conjunto cierta solemnidad.

(2) Significativamente, coinciden los melódicos con la aparición de los dos primeros motivos y con la descripción sorprendida que el poeta hace del pájaro:

«llora monte doblado en cueva fría» — — — — — — — — — —
«sólo a ti, solitario, cuando lloras, — — — — — — — — — —
Son tu nombre, color y voz doliente — — — — — — — — — —
señas más que de pájaro, de amante» — — — — — — — — — —

* * *

Una pequeña joya barroca nos ha ofrecido Francisco de Quevedo en este soneto: estilizando e hiperbolizando el «locus amoenus» renacentista hasta hacérnoslo extraño, irreconocible. Estableciendo un equilibrio entre contención sentimental respecto a sí mismo («un ausente», «mi dolor») y desbordamiento sentimental respecto a la Naturaleza («Músico llanto, en lágrimas sonoras», etc.). Oyendo latir, con enorme sensibilidad, la vida inorgánica (monte y fuente) y la vida animal (solitario).

Lo que aquí aparece no es la Naturaleza compasiva ante el dolor amoroso del poeta —como en Garcilaso o Petrarca— sino, yendo más allá, la Naturaleza inorgánica y animal sacudida por el amor, invadida por el amor, embellecida por el amor. Barrocamente, Quevedo da la vuelta al planteamiento petrarquista: no es la Naturaleza quien se conduele con el dolor del poeta, sino éste quien escucha a la Naturaleza su sentimiento amoroso y aprende modestamente de ella.

Este sorprendente planteamiento aparece acompañado de un lenguaje oscurecido por la elipsis y la hipérbole. Y, sin embargo, por debajo de este cuadro estilizado, barrocamente trabajado, sentimos la sinceridad fundamental del poeta, su asombro ante la Naturaleza de infinitas voces.

Comentario 2.º

RIMA VIII

¡Cuando miro el azul horizonte
perderse a lo lejos,
al través de una gasa de polvo
dorado e inquieto,
me parece posible arrancarme
del mísero suelo
y flotar con la niebla dorada
en átomos leves
cual ella deshecho!

Cuando miro de noche en el fondo
oscuro del cielo
las estrellas temblar como ardientes
pupilas de fuego,
me parece posible a dó brillan
subir en el vuelo,
y anegarme en su luz, y con ellas
en lumbre encendido
fundirme en un beso.

En el mar de la duda en que bogo
ni aún sé lo que creo;
sin embargo estas ansias me dicen
que yo llevo algo
divino aquí dentro.

G. A. Bécquer: *Rimas* (1871)

(Edición utilizada: Gustavo Adolfo Bécquer: *Rimas*. Ed., introd. y notas de José Carlos de Torres. Madrid, Castalia, 1977 (1).)

La Rima VIII no es una de las más difundidas o populares del máximo poeta del Romanticismo español, Gustavo Adolfo Bécquer (Gustavo Adolfo Claudio Domínguez Bastida: Sevilla, 1836–Madrid, 1870). No aparece en ella el poeta cantor de la belleza femenina, ni el poeta enamorado —las dos facetas de su poesía que le granjearon mayor difusión y popularidad—. Sin embargo, esta Rima es muy representativa de su sensibilidad extrema y de la profundidad de su espíritu (2). Esta profundidad encaja más con el Romanticismo germánico —todo interior, brumoso y metafísico— que con el Romanticismo hispánico o francés, más retórico y superficial ideológicamente (3).

(1) Sigue la edición póstuma de 1871, realizada por los amigos de Bécquer. En el *Libro de los Gorriones*, manuscrito por el propio Bécquer en 1868 aunque con correcciones probablemente de otra mano, esta Rima lleva el número 25 y tiene algunas diferencias: «se me antoja posible» en vez de «me parece posible» (vv. 5 y 14); y el v. 1 no tiene apertura de exclamación, mientras ésta se traslada al v. 8)

(2) Algunos investigadores consideran precisamente lo más característico de Bécquer su «aguda intuición de una misteriosa realidad oculta a los sentidos», su percepción persistente y vaga de «un mundo invisible» (J. García López).

(3) La crítica ha visto en esta Rima (P. J. Díaz, E. L. King Olmsted, D. Alonso, G. Orton) huellas del *Fausto* de Goethe —vv. 392-397 y 614-621— en las dos estrofas primeras; de «El espíritu y la materia» de J. M. de Larrea en la estrofa final (sobre ese poema puede también gravitar el poeta alemán Friedrich Rückert); y ecos difusos de la «Phantasie an Laura» y «Die Entzückung an Laura» de Schiller, vehiculados por los «Lieder» de Schubert. Personalmente, nos parece que el poema de Bécquer no sigue muy de cerca estas supuestas fuentes, pero hemos querido reproducirlas para corroborar su concordancia con el Romanticismo germánico, el más hermoso y vivo.

Ignoramos cuándo fue escrita esta Rima VIII. Por su ejecución segura y magistralidad de rasgos, suponemos que es obra de su madurez poética (¿1866?). Bécquer nos habla en primera persona en esta *canción* *; abre su espíritu como en una confidencia, o en un intento de ver más claro dentro de sí. El texto posee una gran belleza y musicalidad, como corresponde a la canción: expresión hermosa de vivencias personales.

El **tema** de esta Rima, la *ensoñación de una mística fusión con la Naturaleza*, aparece expresado en dos niveles: en el de la *descripción* de dos momentos de esa experiencia ensoñada (vv. 1-18), y en el de la racionalización o *reflexión* sobre esa experiencia. La primera parte es mucho más poética y vaga; la segunda, mucho más explicativa y concreta.

La **estructura**, pues, de esta Rima VIII es *continua*, formada por dos subapartados semánticamente equivalentes (la descripción) y una segunda parte complementaria (la reflexión). Esta estructuración continua es *estática* —puesto que plantea una y otra vez el tema fundamental, sin que éste progrese—. Sólo hay un *cambio de nivel o de registro* a comienzos de la paraestrofa * final, cuando el poeta replantea en clave intelectual su experiencia mística posible.

Dos **motivos** confluyentes integran la parte descriptiva: la «gasa de polvo» en el día y las «estrellas» nocturnas. Un tercer motivo, sintetizado en el verbo «creo» —implicando, por tanto, la *fe*— completa la composición. La «gasa de polvo» y las «estrellas» sirven de soporte para la verdadera médula semántica del poema: «flotar... deshecho» y «anegarme... y con ellas... fundirme»; es decir, para la experiencia mística de fusión con la Naturaleza. Las **palabras-clave**, pues, nos parecen: «deshecho» y «encendido... fundirme». Son palabras-clave atípicas, porque no aparecen repetidas, ni son sustantivos sino verbos. (Obsérvese, sin embargo, que son formas verbales no personales, respectivamente participio e infinitivo, formas «nominales» del verbo, expresando así un equilibrio entre la acción,

esencial en la concepción española de la Mística, y la naturaleza sustantiva de las palabras-clave).

Esta *fusión* y esta *pérdida de identidad* («deshecho») del yo del poeta, es el final de un proceso místico que ha comenzado en los *ojos*, las puertas del alma («Cuando miro el azul horizonte...» «Cuando miro de noche...»); ha seguido con la *contemplación amorosa* y detenida de la Naturaleza («el azul horizonte / perderse a lo lejos, / al través de una gasa de polvo / dorado e inquieto»; «en el fondo / oscuro del cielo / las estrellas temblar como ardientes / pupilas de fuego»); y ha tenido como momento decisivo el *movimiento ascensional y voluntario*, la huida en vuelo de la tierra («arrancarme / del mísero suelo»; «a dó brillan / subir en un vuelo»). Tras este movimiento liberador llega la fusión espiritual, mágica, la *igualación de esencias*: «flotar con la niebla dorada / en átomos leves / cual ella deshecho»; «anegarme en su luz, y con ellas / en lumbre encendido / fundirme en un beso».

Fijémonos en esta otra palabra, solitaria en el poema: «beso». Es la **palabra-testigo** cuya aparición puede sorprender a primera vista, pero que contiene en realidad una clave interpretativa del texto: el *amor*. El amor, elemento básico y esencial en la unión mística, aquí aparece implícito en la contemplación poética de la Naturaleza —de ahí que los dos remansos contemplativos sean, significativamente, los que mayor originalidad y atrevimiento imaginativo contienen—. Pero, además, el amor aparece explícito, aunque disimulado, entremezclado con el segundo motivo, las estrellas. Estas son «ardientes pupilas de fuego», y el fuego es símbolo universal del amor. A ese amor desea Bécquer ascender: para participar primero de su esencia («en lumbre encendido») y para luego llegar a la «unio», a la consumación amorosa: «fundirme en un beso».

Nótese también que, aunque las dos primeras paraestrofas poseen una clara estructura paralelística, que luego comentaremos, desde el punto de vista semántico no son iguales. En la primera, el poeta vacila en cuanto al objetivo

de su contemplación: éste es al principio el «azul horizonte», la línea del firmamento; pero no un horizonte despejado, sino empañado por una «gasa de polvo dorado e inquieto». Y de modo bastante sorprendente, la atención del poeta se desvía a continuación del horizonte al polvo, pasando a ser éste el objeto de su aspiración: «y flotar con la niebla dorada / en átomos leves / cual ella deshecho!

En la segunda paraestrofa, en cambio, no hay desplazamiento contemplativo: su objeto son claramente las «estrellas». También ellas se alzan sobre otro plano, el «fondo oscuro del cielo», pero este plano no asumirá el protagonismo en ningún momento. La segunda paraestrofa, pues, posee mayor firmeza de trazo, por lo cual creemos que las «estrellas» son un «correlato objetivo» * o símbolo personal mejor que el «horizonte». En efecto: las «estrellas» poseen, en la percepción de Bécquer, «luz», «fuego» (=amor) y movimiento («temblar»), es decir, vida. En cambio, el «horizonte» azul no tiene nada de eso; de ahí —creemos— que cuando aparece en la imaginación de Bécquer la «gasa de polvo» incidiendo sobre el horizonte, ésta, dotada de complejidad (vaguedad) y movimiento (es «inquieta», tiene átomos vitales), es sentida instintivamente por el poeta como viva y poética, correlato objetivo de su ansia. El «huésped de las nieblas» —Bécquer— ha encontrado otro de sus grandes motivos.

Pero la vacilación semántica se paga: en el poema, el lector tiene una sensación de «crescendo», de intensidad mayor en la segunda paraestrofa que en la primera. El motivo de las «estrellas» ocupa todo el campo poético de la segunda paraestrofa; el motivo se va desarrollando y desenvolviendo con grandiosidad y sin interferencias. De ahí tal vez que semánticamente *avance más* el poema: no se queda en la etapa de la igualación de esencias, como la estrofa anterior («flotar con la niebla dorada... deshecho» / «anegarme en su luz..., en lumbre encendido»), sino que se alcanza imaginativamente en la segunda paraestrofa la «unio» amorosa: «fundirme en un beso».

Los **campos léxico-semánticos** de ambas paraestrofas son también reveladores:

1.º: (azul horizonte con) - gasa de polvo - *dorado* e inquieto - niebla *dorada* - átomos leves.

2.º: (noche: cielo oscuro con) - estrellas (= pupilas de *fuego*) - brillan - *luz* - *lumbre.*

Ambos motivos tienen en común la luminosidad: una tonalidad *dorada* en el primer caso, yuxtapuesta al claro horizonte azul; y una luminosidad vivísima («luz», «lumbre», «fuego») en el segundo caso, intensificada por su contraste con la noche. El cromatismo intensificado se une al «crescendo» semántico de la segunda paraestrofa.

Examinemos brevemente, por último, la paraestrofa intelectual, la tercera. Decíamos antes que la palabra-clave es «creo». Palabra-clave atípica, verbo, pero sintetizadora de todo el conjunto. Con ella se relacionan otros tres términos:

(creo): duda - ansias - algo divino

Patéticos versos estos, sincerísimos, que comienzan explayando la duda religiosa del poeta, para terminar afirmando con más fuerza el «algo divino», su «re-ligación» con Dios. Nótese bien, sin embargo, que el católico Bécquer, que ha manifestado su religiosidad española en otros muchos pasajes de su obra —por ejemplo, en las *Cartas literarias a una mujer* (4)—, aquí no se revela como católico ni como cristiano siquiera: aquí afirma de una manera genérica su espiritualidad, su sentimiento religioso. Y lo hace basándose no en la Revelación, sino en su propio corazón:

(4) «El amor es poesía; la religión es amor. Dos cosas semejantes a una tercera son iguales entre sí (...) Si; el amor es el manantial perenne de toda poesía, el origen fecundo de todo lo grande, el principio eterno de todo lo bello; y digo el amor porque la religión, nuestra religión sobre todo, es un amor también, es el amor más puro, más hermoso, el único infinito que se conoce, y sólo a estos dos astros de la inteligencia puede volverse el hombre cuando desea luz que alumbre en su camino, inspiración que fecundice su vena estéril y fatigada (...). A Dios, foco eterno y ardiente de hermosura, al que se vuelve con los ojos, como a un polo de amor, el sentimiento de la tierra.»

en sus «ansias». En la línea del Romanticismo alemán, y anunciando la religiosidad agónica de un Unamuno o Kierkegaard, es su *deseo de infinito*, su comunicación con el Universo y su ascensión, con él, a otra forma superior de vida, lo que está afirmando Bécquer en esta Rima. Tentados estamos, ante estos versos, de hablar de *panteísmo*, puesto que Dios no aparece de modo personal, ni el hombre está en relación directa con él; por el contrario, hay una hermandad entre las criaturas, una identidad de esencias entre el hombre y la Naturaleza y un germen de Infinito en todos.

Lo que confirma al poeta en su fe, pues, son «estas ansias», esta comunión con la Naturaleza, también divina. Tal vez el trasfondo de la Rima VIII es la «escala de seres» neoplatónica: por la belleza del mundo se va al Amor, y por éste a Dios. La Rima VIII no llega, sin embargo, a afirmar esto último con claridad. Se detiene en el sentimiento religioso del poeta; sin embargo, el movimiento ascensional está dibujado.

Recapitulando todo esto en clave retórica, podemos afirmar que la Rima VIII presenta una *subnexión* * o prosapódosis (es decir, la agregación de un pensamiento explicativo secundario a un pensamiento capital). Dentro de la subnexión, todavía podríamos calificar como *etiología* * la paraestrofa tercera, puesto que aparece como fundamentación racional de las dos anteriores, las cuales siguen siendo, no obstante, las principales.

La figura que subyace en éstas es la *evidencia*, puesto que el poeta nos presenta en ellas un cuadro vívido de la Naturaleza tal como él la experimenta. Dentro de la evidencia, podríamos aún matizar las dos paraestrofas como *cronografías* *, si bien no son cronografías puras, objetivas, sino en relación con el poeta, vividas y experimentadas por él.

Entre ambas evidencias cabría ver una *antítesis* «día/noche». Mediante ella, Bécquer nos da una sensación de

totalidad: la belleza del día eleva su espíritu; la belleza de la noche también. Como hemos visto anteriormente, la noche —las «estrellas»— incluso le eleva más, hasta el «beso», hasta el amor. La imaginación romántica de Bécquer le lleva a sintonizar mejor con el «régimen nocturno» * que con el «diurno», como diría G. Durand (a pesar de que lo manifiesto en esta Rima son elementos «diairéticos» *, ascensionales, contrastes luz/sombras y colores de «régimen diurno» *: dorado y azul celeste). Pero Bécquer, como genuino romántico, vive en la órbita anímica nocturna: de la Mujer, de la Diosa, del Misterio, de la Naturaleza. Tal vez por esto la noche (las «estrellas») le eleva, más allá de la Belleza, hasta el Amor.

Bécquer desea ser perfectamente comprendido por sus lectores; esta voluntad de claridad hace que sus metáforas no sean ni abundantes ni oscuras. Son metáforas *animadoras*, casi personificadoras, muy aptas para transmitirnos la comunidad de esencias entre el poeta y la Naturaleza: «miro el azul horizonte *perderse*»; «las estrellas *temblar*»; «polvo dorado e *inquieto*». O, contrariamente, metáfora *cosificadora* aplicada a sí mismo, haciéndose igual a las cosas: «*arrancarme* del mísero suelo». O bien la metáfora tiene como misión describir mejor, dar una idea más plástica: así la neblina es «gasa de polvo». En otra ocasión, una metáfora extensa —de dos miembros— y muy manida, casi *catacresis* *, le sirve para magnificar su sentir: «En el *mar* de la duda en que *bogo*».

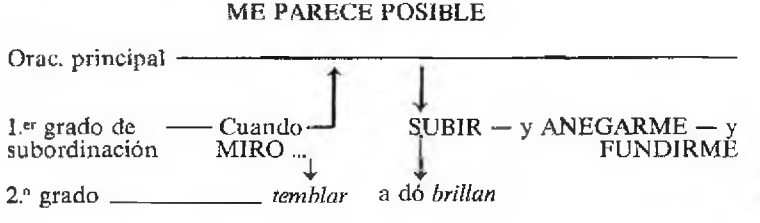
Este metaforismo tan discreto, tan poco llamativo, armoniza con el hecho de que la imagen más bella del poema no sea una metáfora sino una *comparación* *: «las estrellas... como ardientes pupilas de fuego». En esta imagen Bécquer repristina o renueva la metáfora tópica renacentista y barroca «sus ojos eran luceros», «sus ojos eran soles», «sus ojos eran estrellas», etc., invirtiendo la dirección del símil: «las estrellas como pupilas». (Nótese también, de paso, el *pleonasmo* * «ardientes-de fuego» en esta frase, indicio una vez mas del escaso interés de Bécquer por la imagen pulcra y punzante, e indicio igualmente de que uti-

liza las imágenes más bien por su valor engrandecedor, magnificador).

En realidad, Bécquer no necesita recurrir a la «fermosa cobertura» de la forma metafórica porque *lo poético, lo sublime, es la idea misma*: lo sustantivo, no lo adjetivo. La contemplación apasionada de la Naturaleza, la posible ascensión «en un vuelo» de su espíritu hasta las esferas celestiales, el aniquilamiento de su ser individual y mortal, la fusión «en un beso» con los astros... Las ideas son tan bellas, tan platónicas —el platonismo, la filosofía más poética—, que Bécquer no necesita recurrir a las metáforas. Su imaginación y su capacidad metafórica las probará ampliamente en otras Rimas; pero aquí el metaforismo brillante restaría brillantez a las ideas, las oscurecería.

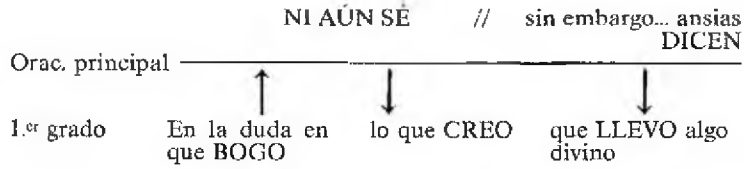
Lo más sobresaliente de esta Rima VIII (como de otras muchas de Bécquer) es, desde el punto de vista sintáctico, la *complejidad* y la *reiteración de estructuras*. Ambos datos son frecuentes en el Romanticismo español, y el segundo —la reiteración de estructuras— se encuentran también en una de las principales fuentes becquerianas: Heinrich Heine.

La *complejidad* sintáctica es muy notable. Los veintitrés versos se reparten en tres oraciones, correspondiéndose la sintaxis con la grafía y con la métrica: cada oración ocupa una paraestrofa. Esto tiene como consecuencia que las cláusulas subordinadas sean muy numerosas, alcanzándose hasta el segundo grado de subordinación. Veámoslo, en esquema, ejemplificando con la paraestrofa segunda:



Este esquema (que es casi idéntico al de la primera paraestrofa) nos muestra tanto el racimo de subordinadas como el segundo grado que en dos ocasiones se alcanza. También nos muestra algo muy curioso: la línea más importante sintácticamente, la más nutrida de elementos y la que tiene mayor peso semántico, es la del primer grado de subordinación, no la del verbo principal. El verbo principal, «me parece posible», queda desdibujado u oscurecido en cuanto a significado (5) —como hemos visto ya en lo expuesto—, mientras la experiencia mística y el punto de partida contemplativo vienen expresados por el primer grado de subordinación: «Cuando *miro.../ subir...* y *anegarme...* y *fundirme*».

Otro tanto cabe decir de la última oración, la que se aparta —en apariencia— de este esquema:



Por su mayor brevedad, esta tercera oración no alcanza el segundo grado de subordinación, pero la tendencia sintáctica de las dos paraestrofas anteriores continúa aquí: lo más importante semánticamente se sitúa en el primer nivel de subordinación, y también es este nivel el que más verbos contiene.

La *reiteración de estructuras sintácticas*, tan patente en las dos primeras paraestrofas, se extiende incluso a la tercera, a la «etiología».

En cuanto a la naturaleza de las oraciones subordinadas, se observa un gran predominio de sustantivas (de ob-

(5) Otro dato que corrobora esto: en la versión de este poema en el *Libro de los Gorriones*, 1868, Bécquer había escrito en vez de «me parece posible» esto otro: «se me antoja posible».

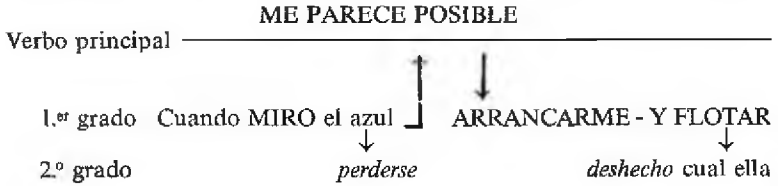
jeto directo) —ocho en total—. Mucho menos frecuentes, dos, pero muy importantes también por la posición que ocupan, son las subordinadas adverbiales (de tiempo), que abren las dos primeras paraestrofas: «Cuando miro... Cuando miro...» Gracias al *hipérbaton*, que permite la anteposición de estas subordinadas a la principal, ocupan el lugar de honor: el comienzo de cada período. (El otro lugar de honor en el período, el final, lo reserva Bécquer para subordinaciones de primer grado, sustantivas —«y ... fundirme en un beso», «que yo llevo algo divino»— e incluso de segundo grado —«cual ella deshecho» (6)—, es decir, lo reserva para elementos sintácticamente modestos pero semánticamente valiosísimos). En cambio, los verbos principales ocupan la posición más anodina y menos perceptible: el medio.

La diferente estructura del lenguaje poético romántico respecto al que suele considerarse prototipo, el simbolista posterior, se aprecia también en el examen de las categorías morfológicas, cuyas frecuencias se encuentran notablemente alteradas respecto a la norma lingüística, y en la dirección contraria, es decir, a favor de las categorías verbales y a expensas de las nominales.

Así el sustantivo con un 33,8%, se encuentra muy por debajo de los 44,27% de la norma, y el adjetivo, con un 20,30%, se sitúa prácticamente en el mismo nivel de la norma (20,14%). Por otro lado, las categorías verbales aumentan: el verbo, enormemente, 32,2% —norma, 24,40%— y el adverbio, algo, 13,5% —norma, 11,19%—.

Estas cifras, por sí mismas, ya rompen diversos esque-

(6) El esquema de este primer período o paraestrofa puede ser éste:



mas tópicos: el de la adjetivación romántica abundante, por ejemplo, o el de la escasez de adverbios en la poesía. La adjetivación aquí no es ni abundante ni espectacular. Todos los adjetivos menos uno son calificativos, y entre ellos sobresalen los de color («azul», «dorado», «dorada», «oscuro») y, por sus connotaciones religiosas, «mísero» (en el sintagma «mísero suelo»). En cuanto a los adverbios, que se presentan ligeramente por encima de la norma —lo cual es muy raro—, ofrecen también como digno de nota un arcaísmo: el adverbio apocopado «dó» (donde) y el también arcaico «cual». Ambos eran usados todavía en el siglo XIX no sólo por su resonancia antigua —como aún en el siglo XX hará Luis Cernuda con «cual»— sino sobre todo por ofrecer una alternativa monosílaba a «donde», «como», y encajar en el cómputo silábico del verso.

Pero las mayores divergencias estadísticas no se producen, en esta Rima, en las categorías secundarias sino en las principales: el sustantivo desciende muchísimo y el verbo sube de modo espectacular. Lo decisivo en este poema, pues, es su dinamismo, las acciones del sujeto en su comunicación con la Naturaleza —contemplación, ascensión, fusión—. Por otro camino, volvemos a encontrarnos aquí con el mismo resultado que ofrecían las palabras-clave, verbos en este poema y no sustantivos.

Los verbos de esta Rima se encuentran exclusivamente en presente de indicativo (como corresponde al relato de la experiencia del poeta, en presente habitual: «cuando miro...») o bien en infinitivo (en las subordinadas sustantivas con función de complemento directo: «miro.... perderse»; «me parece posible arrancarme... y flotar», etc., dependiendo siempre de los verbos de percepción). Presentes habituales e infinitivos coinciden en evitar las referencias a la temporalidad, en presentar la acción casi «sub specie aeternitatis».

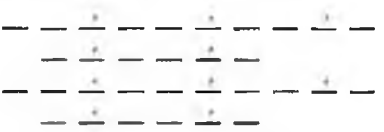
Las **figuras retóricas sintácticas** reproducen algunos de los datos que acabamos de examinar. Así el paralelis-

mo (*isocolon paralelístico*) *, la figura dominante en este texto desde el punto de vista sintáctico, lo hemos encontrado ya en la reiteración de esquemas sintácticos. Sin embargo, aquí podemos decir algo más: que la *anáfora* * se incrusta en este isocolon paralelístico («Cuando miro... Cuando miro»; «me parece posible... me parece posible...»), reforzando sus simetrías. Y también que el isocolon paralelístico viene motivado aquí —al igual que en Heine— por una *concepción melódica del poema*. El Romanticismo es seguramente el período histórico que más ha deseado aproximar la poesía a la música; de ahí su interés por el ritmo, o sus numerosos intentos de flexibilizar la métrica para hacerla más concordante con el sentido o las vivencias del poema, o su deseo de crear una palabra poética «cantable» («Lied», «Melodía», «Balada», etc.). Como en una sinfonía romántica, la frase melódica —el esquema sintáctico— se reitera con alguna modificación menor pero significativa: en el caso de la Rima VIII, con la adición de un miembro coordinado más, importantísimo miembro:

«me parece posible arrancarme... y flotar...»
«me parece posible subir... y anegarme... y *fundirme*»

El *hipérbaton*, ya mencionado, realza la circunstancialidad, el momento temporal desencadenante de la experiencia mística: «Cuando miro...». Y por último la *exclamación* *, figura patética habitualmente muy destacada, aquí en cambio aparece borrosa, con función ancilar: aparece en la primera estrofa pero no en la segunda, mucho más intensa. Esta ancilaridad o poca importancia de la exclamación queda incluso corroborada por las vacilaciones gráficas: en la versión de este poema en el *Libro de los Gorriones*, la exclamación afecta sólo a los versos 8 y 9: «¡en átomos leves/cual ella deshecho!». La exclamación, pues, no debe ser considerada aquí como un fiable indicio de la actitud del poeta frente a su enunciado, sino más bien como «estilema» * (o rasgo estilístico) de época romántica.

La *melodiosidad*, ya encontrada en el isocolon paralelístico, es también uno de los rasgos métricos fundamentales de esta Rima. Nos viene dada esta melodiosidad —casi cantabilidad— por el *ritmo dactílico uniforme* del poema:



Todos los versos de esta composición son dactílicos: tanto los *decasílabos* (que son simples en este poema) como los *hexasílabos*, lo cual produce una armoniosísima combinación. (Recuérdese que la combinación de decasílabos y dodecasílabos dactílicos —y éste equivale a dos hexasílabos— era frecuente en las antiguas letras de danza).

Además de la cantabilidad, el ritmo dactílico posee otro valor: la *solemnidad*. Por ser ternario, se aleja del ritmo par de la lengua española, y se hace apto para expresar todo lo inhabitual y lo grandioso (piénsese en el ritmo dactílico de la «Marcha triunfal» de Rubén Darío). En el caso de esta Rima VIII, la experiencia mística exigía precisamente un ritmo así, melodioso, bello e infrecuente: elevado.

El segundo rasgo métrico, importantísimo y manifestado con reiteración, es la *originalidad*. Ésta se revela sobre todo en la *creación de un tipo poemático absolutamente personal*. En efecto, Bécquer aquí crea un molde métrico único: dos conjuntos de 9 versos más otro conjunto de 5. Lo más parecido a esta estructura dentro de la métrica tradicional es la *canción petrarquista o estancia* *, pero con rima consonante y dispuesta diferentemente, con metros de 11 y 7 sílabas y no de 10 y 6, polirrítmica y no monorrítmica, etc. Coinciden, sin embargo, la estancia y esta Rima en desarrollar el poema en varias estrofas métricamente iguales para luego, mediante una «aversión» * o separación temática brusca, añadir unos versos finales («tornata» o «envío» allí; explicación o «etiología» aquí) que rompen con

las estrofas anteriores. Por tanto, creemos que el primer modelo subyacente de la Rima VIII es, efectivamente, la estancia, aunque este poema no sea estancia sino una forma de *métrica semilibre* *.

Núcleo de esta estructura métrica, innominada aún en los libros especializados, nos parece la *pareja de versos*. La pareja de versos es también la unidad rítmica del *romance* *, y el romance creemos que es la segunda estructura tradicional que incide sobre esta Rima VIII. Como en el romance, Bécquer agrupa su materia sintáctica y semántica de dos en dos versos; como en el romance, la *rima* (-éo) es asonante y afecta sólo a los versos pares dejando sueltos los impares. *El esquema del romance,* pues, *se cruza con el de la estancia para crear esta forma originalísima.*

Originalidad y musicalidad inciden conjuntamente sobre otro detalle métrico singular del poema (singular y al mismo tiempo frecuente en el Romanticismo: también aparecerá en Rosalía de Castro): *la rima «se salta» un verso* al final de cada paraestrofa, frustrando una expectativa demasiado mecánica y creando una sorpresa rítmica. Al igual que los finales de los diferentes tiempos en las sinfonías románticas vienen marcados por variaciones muy perceptibles de la línea melódica, así también los finales de las tres paraestrofas de esta Rima vienen señalados por esa quiebra en la mecanicidad de la rima. Y también por una correlativa ruptura en la alternancia de hexasílabos y decasílabos: los dos versos finales de cada conjunto son hexasílabos.

Dejamos sin comentar, para mayor brevedad, otros rasgos métricos del poema: los 7 encabalgamientos —que, cuando existen, se producen siempre entre el verso 1.º y el 2.º de cada pareja—; las sinalefas, 16, no muy abundantes; una dialefa en el verso 22 («llevo *a*lgo»); etc.

Originalidad y melodiosidad métricas; reiteración de estructuras y complejidad sintáctica; dinamismo, belleza y sublimidad en las ideas, nos parecen los rasgos más desta-

cados de esta Rima VIII. Con ella Bécquer se inserta, de golpe, en la órbita panteísta del Romanticismo alemán. Lo más próximo a esta filosofía oriental, en la poesía de occidente, era el neoplatonismo. Dentro de éste, la literatura española tenía poemas tan bellos como las odas de Fray Luis de León «A Francisco Salinas» y «A Diego Olarte», en las cuales leemos versos que nos hacen pensar en esta Rima VIII: «Aquí el alma navega / en el mar de dulzura y finalmente / en él así se anega...», o bien: «Cuando contemplo el cielo / de innumerables luces adornado...». Pero Bécquer va mucho más allá de la simple comunicación o del sentimiento de unidad cósmica: como ya vimos, la contemplación le conduce al amor y el amor a la intuición de lo divino que subyace en él.

¿Llegó a esta filosofía neoplatónica o panteísta Bécquer a través de sus lecturas? Creemos que no, sino a través de su experiencia directa, de su captación extraordinaria de la Naturaleza y de sus propios sentimientos.

A esta hondura y a este intimismo se acogerá toda la poesía posterior (Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, etc.), convirtiéndose así Gustavo Adolfo Bécquer en nuestro primer poeta contemporáneo.

Comentario 3.º

NOCTURNO

Los que auscultasteis el corazón de la noche,
los que por el insomnio tenaz habéis oído
el cerrar de una puerta, el resonar de un coche
lejano, un eco vago, un ligero rüido...

En los instantes del silencio misterioso,
cuando surgen de su prisión los olvidados,
en la hora de los muertos, en la hora del reposo,
sabréis leer estos versos de amargor impregnados...

Como en un vaso vierto en ellos mis dolores
de lejanos recuerdos y desgracias funestas,
y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,
y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,
la pérdida del reino que estaba para mí,
el pensar que un instante pude no haber nacido,
¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!

Todo esto viene en medio del silencio profundo
en que la noche envuelve la terrena ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón.

Rubén Darío: *Cantos de vida y esperanza* (1905)

(Edición utilizada: Rubén Darío: *Poesías Completas*. A cargo de A. Méndez Plancarte y A. Oliver Belmás. Madrid, Aguilar, 11.ª ed., 1968, pp. 680-681.)

Rubén Darío (Félix Rubén García Sarmiento, Nicaragua, 1867-1916) es, creemos, el mayor poeta en lengua española de los tiempos modernos. Dotado de un extraordinario sentido rítmico y de una gran originalidad, renovó completamente la literatura hispánica —tanto hispanoamericana como española—consolidando el Modernismo y encabezándolo. Rubén Darío da el salto, en poesía, desde el tono amanerado, conformista y ramplón del Realismo, hasta la inquietud, la originalidad y el antirrealismo de la modernidad.

Dotado de una enorme capacidad intuitiva y mimética —así como de avidez por la lectura—, asimiló las principales innovaciones de la poesía francesa —Parnasianismo, Simbolismo—, adaptó al español sus logros e incluso los superó con su espíritu genial.

Rubén Darío es poeta de muchos registros, extraordinariamente complejo y variado. Ha sido muy criticado y satirizado por los críticos y poetas inmediatamente posteriores como el cantor de los cisnes y las princesas, olvidando que esa faceta corresponde sólo a una zona de su producción (*Azul*, 1888, y *Prosas profanas*, 1896 —y aun así, en estos libros hay muchísimo más que esos tópicos: grandes innovaciones métricas, temáticas y de expresión—); olvidando que en Rubén hay también un discípulo de Campoamor y de Bécquer (en *Abrojos*, 1887, y *Rimas*, 1888, respectivamente), y sobre todo hay un extraordinario poeta

existencial y metafísico, anticipador de toda la poesía «rehumanizadora» que florecería en España e Hispanoamérica tras las vanguardias (1930-1970).

A esta veta pertenece el texto que hemos escogido. Está inserto en el libro que hoy alcanza entre los críticos un entusiasmo mayor, *Cantos de vida y esperanza* (1905); libro de interiorización, de madurez, de reflexión personal del poeta ante su problemática humana —religiosa, política, racial, existencial...—. Sentimos aquí vibrar a Rubén Darío con acentos de impresionante sinceridad.

Este «Nocturno» —así como el otro «Nocturno» del mismo libro, el que comienza: «Quiero expresar mi angustia en versos que abolida...»— se suma a los tres «Nocturnos» de José Asunción Silva, el poeta colombiano que inició el cambio de estética en la América hispana, enlazando Romanticismo y Modernismo. El punto de partida de este «Nocturno» es una situación vivencial de insomnio (el insomnio, ese gran tema de la poesía de nuestro siglo, anticipado por Rubén bajo el título más romántico y simbolista de «nocturno»); insomnio que en Rubén procede de la *conciencia angustiosa del tiempo y de la muerte*.

El poema se dirige claramente a los lectores amigos —la amistad desempeñó un gran papel en la vida de nuestro poeta—, sobre todo en los versos 1-8; pero en realidad la apelación es sólo el marco de las confidencias que el poeta nos hace.

El **tema** de este «Nocturno» es, precisamente, las *confidencias del poeta a sus amigos imaginarios* (nosotros, los lectores) *en una noche de insomnio: sus dolores, nostalgias, dichas y angustias existenciales.*

El título, pues, no es inclusivo —no abarca todo el tema—, sino indicativo de la situación en la cual el poeta nos transmite el torrente de su intimidad.

Las confidencias íntimas ocupan dos estrofas en el centro del poema (versos 9-16), mientras las dos estrofas iniciales (vv. 1-8) y la final (vv. 17-20) ofrecen la envoltura

ambiental: la noche, el insomnio, la apelación a los amigos... Podríamos, pues, decir que «Nocturno» posee tres partes: introducción, núcleo y conclusión que enlaza con el principio.

La **estructura** del poema es, en consonancia, *discontinua*, y más exactamente *circular*, puesto que los versos últimos vuelven a la situación inicial.

Esta circularidad semántica está reforzada por varios elementos morfológicos que poseen una clara función de conexión:

1.º) El deíctico «esto/estos» en los vv. 8 y 17, anticipando el núcleo de la confidencia («sabréis leer estos versos, de amargor impregnados...») y resumiéndolo («Todo esto viene en medio del silencio profundo»).

2.º) Cuatro sustantivos, reiterados en la parte ambiental introductoria (vv. 1-8) y en la parte ambiental conclusiva (vv. 17-20):

a) «silencio» («En los instantes del silencio misterioso», v. 5, y «Todo esto viene en medio del silencio profundo», v. 17).

b) **«noche»** («Los que auscultasteis el corazón de la noche», v. 1, y «en que la noche envuelve la terrena ilusión», v. 18).

c) «eco» («lejano, un eco vago, un ligero rüido...», v. 4; «y siento como un eco del corazón del mundo», v. 19).

d) «corazón», el más importante, puesto que tiene tres apariciones en las partes 1 y 3: «Los que auscultasteis el corazón de la noche» (v. 1), «y siento como un eco del corazón del mundo» (v. 19) y «que penetra y conmueve mi propio corazón» (v. 20).

«Nocturno» posee, pues, dos **motivos** básicos y conexionados: la noche de desvelo y los sentimientos del poeta en ella. El primero actúa como justificación e introducción del segundo, pero también posee, como veremos en breve, su belleza y su importancia propia.

El motivo primero, el desvelo, es vehiculado por el sintagma «insomnio tenaz». Aparece esta expresión sólo una vez, en el verso 2, pero su presencia en la totalidad del poema es básica.

El segundo motivo, los sentimientos del poeta, quedan resumidos en una **palabra-clave:** «corazón». Esta palabra aparece con su atribución directa en el verso 12 («y el duelo de *mi corazón*, triste de fiestas») y en el 20 («que penetra y conmueve *mi propio corazón*»). Y con atribución desplazada en el verso 1 («Los que auscultasteis *el corazón de la noche*») y en el 19 («y siento como un eco *del corazón del mundo*»). Además, posee «corazón» un sinónimo situacional en el v. 11, «alma» («y las tristes nostalgias de *mi alma*, ebria de flores»).

En realidad es la sentimentalidad exacerbada del poeta la que origina el poema entero —tanto la expresión de los sentimientos como el mismo insomnio—; por eso «corazón» es la palabra-clave, y por eso aparece aplicada tanto al mismo poeta como al ambiente (noche, mundo).

Dejando aparte esta palabra, «corazón», con 4 apariciones, y también «noche», «eco», «silencio» y «hora», con 2 cada una, el poema «Nocturno» presenta un léxico disperso. Por ello es útil explorar sus isotopías.

Y en este momento se nos revela el secreto de este magnífico poema: *es la isotopía del misterio la que más pertinazmente aparece* en «Nocturno»:

Introducción vv. 1-8	oído (ruido/silencio: vv. 1-4) (1).
	misterio (el pasado humano que rodeó al poeta: los olvidados, los muertos: vv. 5-8) (2).
Núcleo vv. 9-16	sentimiento (sufrimiento/maravilla): vv. 9-12 y 16 (3).
	misterio (los futuribles del poeta): vv. 13-16 (4).

(1) auscultasteis el corazón, habéis oído, cerrar ('golpear') de una puerta, resonar, eco, ruido.

(2) silencio misterioso, surgen de su prisión los olvidados, hora de los muertos.

(3) amargor, dolores, recuerdos, desgracias funestas, tristes nostalgias, duelo, corazón, triste, ebria de flores, fiestas, pesar, pérdida, sueño.

(4) no ser lo que yo hubiera sido, reino que estaba para mí, pude no haber nacido, sueño que es mi vida.

Conclusión vv. 17-20	silencio nocturno: vv. 17-18.	
	misterio (cósmico, en relación con el poeta): vv. 18-20 (5).	

El *misterio*, por su presencia constante a lo largo de las tres partes del poema, y por su sutil modulación, se nos aparece así como el verdadero aunque oculto protagonista temático de este «Nocturno»: es lo que nos conmueve a nosotros, lectores, en el poema. Todo ello soterrado, ensordinado, casi imperceptiblemente transmitido.

La articulación de las isotopías, aunque bien organizada en este poema, no es rígida sino flexible: entre una y otra se establecen zonas de contacto. Por ejemplo, el verso 8 participa fundamentalmente del 'misterio', pero ya anticipa el 'sufrimiento' de la isotopía siguiente; el verso 16 recoge tanto el 'misterio' (del poeta) como su 'sentimiento' (maravilla), expresado anteriormente; y el verso 18 contiene tanto el 'silencio nocturno' como el 'misterio' (cósmico) que se desarrollará más ampliamente en los dos versos siguientes.

En «Nocturno» tenemos que destacar dos **símbolos**: «sueño» e «ilusión» (vv. 16 y 18). «Sueño» recoge aquí los significados de 'maravilla' y 'fantasía' personal, mientras que «ilusión» recoge los de 'engaño' colectivo y 'entusiasmo'. Estas dos palabras, pues, actúan como casi-sinónimos en el poema, por la proximidad de sus significados. Ellas mejor que las demás vehiculan la cosmovisión de Rubén Darío en «Nocturno».

El poema se presenta, en conjunto, como una *evidencia* (descripción del estado anímico exaltado del poeta —dolor, entusiasmo, estremecimiento ante el misterio— en una noche de insomnio). Esta evidencia aparece acompañada de un apóstrofe del poeta a los amigos lectores, gemelos de

(5) terrena ilusión, eco del corazón del mundo, penetra mi corazón.

su espíritu. El apóstrofe está explicitado en los versos 1-8 mediante los tiempos verbales, y está implícito en los versos 9-20, cuando el eje temático se desplaza desde la ambientación hasta el yo del poeta.

En cuanto a las figuras semánticas que actúan no en la estructura básica del poema sino en sus niveles menores (frases), observamos que no son ni muy abundantes ni muy llamativas. A pesar de que Rubén era un extraordinario poeta lleno de hallazgos y fantasía, aquí en el «Nocturno» su *intención comunicativa coloquial* —el hablarnos en voz baja, confidencial, a nosotros, sus amigos (6)— le lleva a no emplear figuras deslumbrantes. Nos habla mediante *isocolos paralelísticos* —que luego comentaremos— para que sus repeticiones nos pasen el mensaje con claridad, y mediante *metáforas* y *comparaciones* levemente intensificantes, más clarificadoras del mensaje que elevadoras estéticamente del discurso:

«*Como en un vaso* vierto en ellos mis dolores...»
«La pérdida del *reino* que estaba para mí»
«Los que auscultasteis *el corazón de la noche*...»

La belleza de la metáfora —como en este último caso— procede no de la audacia imaginativa sino de la cosmovisión de Rubén, que ve el universo animado y se siente en comunicación con él. Así en esta *metáfora extensa*, la más bella seguramente del poema:

---

(6) Con esta intención coloquial debemos relacionar algunos de los *prosaísmos* y palabras gastadas del poema: «*Todo esto* viene en medio...», «la *terrena* ilusión». Incluso el *anacoluto* * «el pensar que un instante pude no haber nacido» (en vez de «el pensar por un instante que pude no haber nacido»), que es el mayor fallo de Rubén aquí, testimonio de la rapidez de su escritura. Piadosamente, podríamos interpretar este verso también como *anástrofe*, con anteposición de la conjunción «que»: «el pensar un instante *(que)* pude no haber nacido». Pero creemos que una anástrofe tan violenta no encaja con la coloquialidad del poema, por una parte, y que no es gramaticalmente admisible, por otra.

«Y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón».

Obsérvese cómo la maestría técnica de Rubén le lleva a poner las tres metáforas más bellas en tres posiciones privilegiadas: el comienzo del poema (v. 1), el medio (v. 11, la *aposición metafórica* «mi alma, *ebria de flores*») y el final, con la metáfora extensa citada. «Nocturno» es un poema coloquial, intimista, pero sin duda alguna obra de un gran poeta.

En concordancia con la intención comunicativa coloquial, la **sintaxis** de «Nocturno» es más trabada, más compleja que en otros poemas que comentaremos. Encontramos oraciones de relativo con función de sujeto, de adyacente de sujeto, de atributo, de adyacente de complemento directo, y de complemento circunstancial («*Los que auscultasteis...*», «*Los que* por el insomnio tenaz *habéis oído...*», «no ser *lo que yo hubiera sido*», «el reino *que estaba* para mí», «el sueño *que es mi vida...*», «*en que la noche envuelve...*», «un eco (...) *que penetra y conmueve...*».

También encontramos oraciones subordinadas temporales («desde que yo nací», «cuando surgen...»); sustantivas de infinitivo («el pesar de *no ser...*», «el pensar que puede *no haber nacido*»); y una oración coordinada copulativa («penetra y conmueve»).

Junto a estos rasgos, más propios del habla normal, encontramos otros «poéticos», como la abundancia de yuxtaposiciones con valor explicativo y separadas por pausas («estos versos, de amargor impregnados»; «mi alma, ebria de flores»; «mi corazón, triste de fiestas»), y sobre todo un desligamiento enfatizador de los miembros sintácticos del discurso: así en los versos 1-8, donde el sujeto aparece en los dos primeros versos y el verbo en el 8.º, mediando unos puntos suspensivos en el verso 4.º.

Si del examen de la sintaxis pasamos al de la **morfología**, encontramos una categoría enormemente aumentada:

el sustantivo, con un 50% de apariciones —entre ellas 4 metábasis o sustantivaciones de infinitivos o participio: «el cerrar», «el resonar», «el pensar» y «los olvidados»—, frente al 44,27% de la norma. El sustantivo es, pues, la categoría dominante en este poema tan lleno de emociones, nocturnidad y misterio. En correspondencia con esto, el sustantivo es predominantemente abstracto («ilusión», «pérdida», «reposo», «amargor», «hora», «instante», etc.), lo cual es absolutamente anómalo en un poema, pero es que este «Nocturno» es también anómalo en otros puntos, por su acentuado *carácter intelectual* y su *intimismo* expansivo.

Además del incrementadísimo sustantivo, aumenta aquí el adjetivo: 23,86% (recordemos la norma: 20,14%). Los adjetivos son mayoritariamente calificativos, y no son brillantes sino casi manidos («tenaz», «lejano», «triste», «terrena»; este último, en el sintagma «terrena ilusión», connotando religiosidad). Volvemos a encontrarnos con el rasgo de 'coloquialidad' o comunicación amistosa, que restaba brillo a las metáforas y ahora también a los adjetivos. Éstos nos recuerdan la adjetivación de Bécquer, que examinábamos en el comentario anterior. Es que «Nocturno» es un poema en cierto modo romántico, claro, de sentimentalidad exacerbada.

Frente a sustantivos y adjetivos aumentados, las categorías verbales aparecen disminuidas: el adverbio (5,68%, frente al 11,19% de la norma), y el verbo (20,45% frente al 24,40% de la norma). El verbo presenta en «Nocturno» una gran variedad de tiempos y modos: no sólo hallamos el habitual presente de indicativo («surgen», «viene», «envuelve», etc.), sino también el indefinido de indicativo («auscultasteis», «pude», «nací»), futuro de indicativo («sabréis»), imperfecto de indicativo («estaba»), pretérito perfecto («habéis oído»), infinitivo simple y compuesto («ser», «leer», «haber nacido») y participio («impregnados»). El verbo, más que ninguna otra categoría, nos muestra la gran movilidad anímica de Rubén en este «Nocturno», donde confluyen como en un furioso torbe-

llino el pasado atormentador, el presente angustiado, la frustración, la añoranza, el miedo, el entusiasmo...

Las figuras **morfosintácticas** presentes en «Nocturno» refuerzan la intención del poeta de hacernos llegar sus confidencias con claridad y orden:

1. El *isocolon paralelístico* es seguramente la figura más abundante, reforzada a menudo por la *anáfora:* «*Los que* auscultasteis... / *los que* por el insomnio...»; «*el* cerrar de una puerta, *el* resonar de un coche»; «*en la hora de* los muertos, *en la hora del* reposo»; «y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores, / y el duelo de mi corazón, triste de fiestas». El isocolon paralelístico, con su suave insistencia, es indicativo de un espíritu conmovido pero aún controlado por la racionalidad.

Por su parte, el *isocolon quiástico* o quiasmo, variante del paralelístico, introduce movilidad en la repetida ordenación de estructura sintáctica mediante la alteración del orden de sus elementos: «de lejanos recuerdos y desgracias funestas» (adjetivo-sustantivo/sustantivo-adjetivo).

2. La *enumeración* * es, después del isocolon, la figura sintáctica más importante en «Nocturno», como corresponde a las *confidencias* que el poeta nos hace. Por eso el bloque central del poema (vv. 9-16) es una amplia enumeración de 7 miembros. En ella el *polisíndeton* * (*y* las tristes nostalgias... *y* el duelo... *Y* el pesar...) aísla algunos de estos miembros y aumenta su emotividad.

Además de esta gran enumeración de tipo *sindético* (enumeración completa), encontramos otra más pequeña, de tipo *asindético* (enumeración incompleta) en los versos 3-4: «habéis oído / el cerrar de una puerta, el resonar de un coche / lejano, un eco vago, un ligero rüido...».

3. El peso de la enumeración y del isocolon (con la anáfora) es tan fuerte en «Nocturno», que una figura como la *paronomasia* * («pesar/pensar», versos 13 y 15) pierde sus valores propios de ingeniosidad para adquirir los de similaridad e insistencia.

4. Otro tanto podemos decir del *políptoton* *: «de no *ser* lo que yo hubiera *sido*», «tristes... triste».

5. Con estos esquemas de insistencia o repetitividad hay que relacionar también las *repeticiones* * de palabra en posiciones próximas: «y las *tristes* nostalgias... *triste* de fiestas»; ... «un eco del *corazón* del mundo / que penetra y conmueve mi propio *corazón*».

6. Una única *exclamación* «¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!», refuerza el único miembro claramente positivo en la larga enumeración de dolores y tristezas, contrarrestándola: a pesar de tanto sufrimiento, el poeta siente su vida como un «sueño» maravilloso.

El examen del **plano acústico** de «Nocturno» nos indica que estamos ante un poema estrófico: 5 serventesios alejandrinos lo componen. La antigua y noble estrofa endecasílaba —nacida en el siglo XVI, revitalizada en el siglo XVIII y muy utilizada por los poetas románticos—, se adapta a los gustos modernistas ampliando sus sílabas de 11 a 14. El serventesio alejandrino es una estrofa muy apta para la reflexión y los temas graves, de ahí que su utilización en este «Nocturno» resulte perfecta.

Pero Rubén Darío no se limita a recoger un molde métrico antiguo y actualizarlo mediante el *alejandrino* *. Como es un genio del ritmo, imprime a los alejandrinos —tan antiguos como Gonzalo de Berceo— un ritmo cambiante, moderno. De los 20 versos que integran «Nocturno», 16 son regulares, compuestos de 7 + 7 sílabas. Pero otros 4 se deslizan entre ellos, alterando su tranquilo discurrir y produciendo choques rítmicos. Así 3 *tridecasílabos ternarios* *, llamados también, con impropiedad, alejandrinos ternarios:

«Los que auscultasteis - el corazón - de la noche» (13 sílabas: 5 + 4 + 4)

«En los instantes - del silencio - misterioso» (13 sílabas: 5 + 4 + 4)

«Cuando surgen - de su prisión - los olvidados»
(13 sílabas: 4 + 4 + 5)

En relación con los tridecasílabos ternarios creemos que está también el verso de ritmo más difícil de todo el «Nocturno»:

«y el duelo de mi corazón, triste de fiestas»

Creemos que en él Rubén Darío realiza el «más difícil todavía»: un tridecasílabo ternario con *encabalgamiento medial* entre el primer núcleo y el segundo:

«y el duelo *de* - mi corazón, - triste de fiestas»

La maestría o la magia de Rubén Darío le permite insertar un verso tan anómalo como éste sin que disuene.

«Nocturno» presenta una notable *esticomitia*, que armoniza con la lenta gravedad del poema. De ella se exceptúa solamente un bello encabalgamiento en final de verso (... «el resonar de un coche / lejano»...) y dos encabalgamientos internos, mediales o de hemistiquio («los que por el *insomnio / tenaz* habéis oído»; «y las tristes *nostalgias / de mi alma*, ebria de flores») además del que acabamos de citar: «y el duelo *de* - mi corazón, triste de fiestas», que no incide sobre hemistiquio sino sobre núcleo de verso).

El número de *sinalefas* es normal, 20 (en consonancia con el aire conversacional del poema). Destacaremos entre ellas las 2 *sinalefas convencionales* que pasan a través de un signo ortográfico:

«lejano, un eco vago, un ligero rüido...»
«y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores.»

También conviene señalar la *diéresis* del verso 4.º, «un ligero *rütido*». Escogiendo Rubén Darío la pronunciación con hiato (de la cual da fe el signo gráfico de la diéresis), escoge la forma fónica más arcaica y más literaria de la

palabra «ruido», normalmente bisílaba hoy. Y además realiza, si no una onomatopeya, sí al menos una «palabra expresiva» en «ligero rüido»: el «rüido» trisílabo suena efectivamente más ligero, suave y evocador.

En cuanto a la *rima* del poema, es consonante —como corresponde al serventesio clásico, del cual este alejandrino es variante modernista—. Sin embargo, observamos que nuestro poeta, brillante versificador en muchísimas ocasiones, en este «Nocturno» rehúye la sonoridad de la rima consonante haciendo alternar algunos tipos de rima poco frecuentes («-oche» en «noche/coche»; «-estas» en «funestas/fiestas»; «-undo» en «profundo/mundo») con otros muchos muy comunes (-ido; -oso; -í; -ún; -ados), que producen una impresión ensordinada. Llega incluso el poeta a la rima fácil, rimando como cualquier escolar «dolores» con «flores»... Estas rimas discretas, modestas, se corresponden perfectamente con la *sentimentalidad* del poema, a cuyo servicio están. (Hubieran hecho un flaco favor si hubiesen sido esplendorosas, puesto que la atención del lector en este caso se hubiera desviado del contenido y hubiera pasado a la forma).

Con «Nocturno», el poeta que «ayer no más decía / el verso azul y la canción profana» nos conduce a una impresionante hondura existencial: la maravilla y la angustia de vivir; la contingencia y fragilidad de la vida humana; el dolor del tiempo ido y las ansias insatisfechas; etc.

Sin retórica ni grandilocuencia, de un modo deliberadamente sencillo y coloquial (sintaxis próxima a la cotidiana, adjetivación pobre, metaforismo escaso, rimas discretas), pero en una estrofa —el serventesio alejandrino— a la vez clásica y modernista, con un discurso donde los isocolos aportan elegancia y reflexividad, y siempre con un dominio prodigioso del ritmo, Rubén Darío da forma al «más hondo quizás de todos sus poemas» (E. Díez Echarri y J. Roca Franquesa).

En unas cuantas páginas de *Cantos de vida y esperanza* —los dos «Nocturnos», «A Phocás el campesino», «Lo fatal» o «Thánatos»—, Rubén Darío alcanza la más sombría belleza de la poesía hispana. El poeta de la sensualidad y la alegría de vivir, el de los mundos aristocráticos y alejadísimos del presente, es también el cantor de la muerte y la angustia. Rubén Darío abarca ambos extremos temáticos con la más prodigiosa sensibilidad rítmica que ha existido en lengua española.

Comentario 4.º

ACUARELA

Con el cielo gris
la copla
triste de Sevilla
se afina, se afina.
En agua sin sol
sombras de naranjos
entierran azahares.
Arriba,
en las altas miras
esperan las niñas
los barcos de oro.
Abajo
aguardan los mozos
que se abran cancelas
a patios sin fondo.
Sin rubor se quedan,
pálidas, las torres.
Desde las orillas
las desesperadas
luces suicidas
al río se lanzan.

Cadáveres lentos
rosa, verde, azul
azul, verde, rosa
se los lleva el agua.

Pedro Salinas: *Seguro azar* (1929)

(Edición utilizada: Pedro Salinas: *Poesías Completas*. Prólogo de Jorge Guillén. Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 141.)

Este hermoso poema es, aparentemente, poco representativo de la poesía de Pedro Salinas, pero en realidad muy adecuado para caracterizarla. Parece poco representativo porque el libro culminante de este poeta (Madrid, 1891 -Boston, 1951) es *La voz a ti debida*, 1933, espléndido poemario amoroso, admirado por público y crítica. *La voz a ti debida* —probablemente el libro de amor más importante en la poesía española después de las *Rimas* de Bécquer—, tuvo continuación en la obra del propio Salinas, en *Razón de amor* (1936) y *Largo lamento* (1939), con mucho menos éxito que aquél. Así pues, parecería lógico que comentásemos un poema amoroso, preferentemente de *La voz a ti debida*. Sin embargo, hemos escogido esta pequeña joya porque creemos que representa bien el arte de Salinas, simultáneamente idealizador y conectado con la realidad, lleno de sutiles hallazgos. Como dice G. Brown, el tema básico de toda su poesía es «la paradógica manera como la aparente claridad y solidez de la realidad exterior se convierte, en la experiencia subjetiva que de ella tenemos, en una misteriosa suma de impresiones fugaces y tenues y de intuiciones que es muy difícil nombrar o expresar con exactitud».

Salinas, el poeta cronológicamente mayor del «grupo poético del 27», el «amigo perfecto» de Jorge Guillén —en palabras de éste—, realiza en el poema que vamos a comentar un pequeño *cuadro* * de la ciudad en cuya universidad enseñó entre 1919 y 1928 (y en cuya cátedra de Len-

gua y Literatura española sería seguido por J. Guillén): Sevilla.

En «Acuarela» el poeta nos describe el ambiente de Sevilla al anochecer, mediante un conjunto de notas en apariencia realistas (elementos sevillanos) pero en verdad idealizadoras. El mismo título del poema, «Acuarela», apunta a una *interpretación estilizada y cromática* de una realidad exterior. (La acuarela es pintura de ejecución rápida, de materiales modestos, pero que exige una técnica firme y segura en el pintor.)

Este poema es bastante más claro que otros muchos que forman parte del mismo libro, *Seguro azar* (escrito en 1924-28 y publicado en 1929), segundo de los nueve que componen la obra poética de Pedro Salinas. Si en otros poemas de *Seguro azar* hay una radical ironía ante la realidad, una ambigüedad existencial de las cosas y una curiosa presencia de elementos «modernos» —el automóvil, la máquina de escribir, el cine, etc.—, nada de ello reaparece en «Acuarela». El poeta aquí adopta una actitud seria (no irónica) aunque ligera, casi alegre, frente a su tema. El mundo presentado —el ambiente de Sevilla— es tradicional, arquetípico; y las cosas no poseen ambigüedad esencial, sino una interpenetración que comentaremos más adelante.

Decíamos que el tema de «Acuarela» es la *descripción estilizada de Sevilla al atardecer*. Esta pintura ambiental el poeta la focaliza en cinco elementos típicos: la copla sevillana (vv. 1-4), los azahares (vv. 5-7), los jóvenes («niñas» y «mozos»; vv. 8-15), las torres de la ciudad (la Torre del Oro y la Giralda, características de esta ciudad andaluza, vv. 16-17), y finalmente las últimas luces del día (vv. 18-25, con alusión al río Guadalquivir). Podríamos, pues, señalar cinco motivos en «Acuarela», el tercero de los cuales se desdobla en dos submotivos: «las niñas» y «los mozos». Por otro lado, entre el motivo cuarto —las torres— y el quinto —las luces— hay una estrecha interconexión: las luces están aludidas en el «rubor» que pierden las torres al anochecer, y pasan a protagonizar el apartado siguiente.

El poema posee, pues, una **estructura** *continua* (los elementos son equivalentes) y *estática* (la acción ni avanza ni retrocede). Los motivos —la copla, los azahares, etc.— están todos expuestos en clave cromática, unidos por el momento temporal del anochecer. De ahí que, a menudo, antes de aparecer cada motivo, Salinas nos dé una pincelada de no-color: «Con el cielo gris...», «En agua sin sol...», «Sin rubor se quedan...».

En el nivel del poema, la **figura retórica** central es la *evidencia* o descripción vívida, casi mágica, del atardecer sevillano. Esta evidencia contiene otras dos figuras: una *cronografía* (el atardecer-anochecer) y una *topografía* (de Sevilla).

En el nivel de los motivos, la figura semántica más abundante es la *metáfora*, en su forma de *animación*. Ésta viene vehiculada, a menudo, por los verbos: «la copla *se afina*», «sombras de naranjos *entierran* azahares», las luces «al río *se lanzan*». Otras veces lo es por adjetivos o sustantivos: «*Sin rubor* se quedan, *pálidas*, las torres», «las *desesperadas* luces *suicidas*». Hay una imagen, «barcos *de oro*», que admite distintas interpretaciones: como *sinécdoque* * (el todo por la parte), si consideramos que el referente es 'barcos cargados de oro', barcos que llegan de las Indias y atracan en Sevilla —evocación del Siglo de Oro—; o bien como *metáfora*, si consideramos «de oro» como intensificación del color amarillento que el atardecer deja sobre el casco de unos barcos que vienen del oeste, del Atlántico —y por tanto todavía conservan la luz del sol y sus colores—. En un caso o en otro, ambas figuras pertenecen al mismo grupo de «descriptivas intensas» *.

Especial es también la metáfora «patios *sin fondo*» (la dirección de la metáfora es de cosa a cosa), donde el sintagma preposicional se encuentra en contraposición con el sustantivo y por tanto resulta una *metáfora paradógica*. Subrayemos también la *metáfora continuada o extensa*, de muchos elementos enlazados y pertenecientes a la misma serie semántica, que ocupa el último apartado (y que ya hemos comentado entre las animaciones):

«Desde las orillas
las *desesperadas*
luces *suicidas*
al río *se lanzan*.
Cadáveres lentos
rosa, verde, azul»

Mediante todas estas metáforas, que nunca son deslumbrantes («atrevidas», decían los latinos) pero sí de una belleza sencilla y directa, Salinas estiliza su cuadro sevillano. Y, lo que es más importante, por medio de este conjunto de *animaciones* presenta una naturaleza viva, protagonista del cuadro. A su lado, el único elemento humano (desdoblado en «las niñas» y «los mozos»), aparece estático, sin movimiento: «esperan», «aguardan». Niñas y mozos quedan reducidos, mediante la inmovilidad, a cosas, mientras las cosas se dinamizan y se muestran en movimiento y en devenir: «se afina», «entierran», «desesperadas... se lanzan». Se produce así una *igualación de reinos naturales* en «Acuarela», y ésta es su primera característica.

Y su segunda, el *cromatismo*, la insistencia en los colores o no colores, en los elementos visuales: «cielo gris», «agua sin sol», «sombras de naranjos», «barcos de oro», «sin rubor», «pálidas», «luces», «rosa, verde, azul», «azul, verde, rosa».

La **sintaxis** de «Acuarela» es muy sencilla, como corresponde al tema. Todas las oraciones son simples, a excepción de una subordinada sustantiva (de complemento directo): «aguardan los mozos *que se abran* cancelas».

Los sintagmas apositivos, siempre de tipo explicativo («*pálidas*, las torres» o «*Cadáveres lentos* / rosa, verde, azul... / se los lleva el agua») dan al texto un carácter sintético —semánticamente implican elipsis— y resultan evocadores de las rápidas pinceladas con que Salinas ejecuta su cuadro sevillano.

Como corresponde a una «acuarela», son los *adjetivos* y

los *sustantivos* las categorías morfológicas que están más ampliamente representadas aquí: el mundo de los objetos y, sobre todo, la valoración del poeta sobre ellos (1). El mundo de los objetos (y de las personas cosificadas) viene dado por el sustantivo, el cual es, naturalmente, de tipo concreto. Y la valoración que hace el poeta de ese mundo viene dada por el adjetivo, que es de tipo calificativo en su totalidad. Los sustantivos representan un 49% (frente al 44,27% de la norma española) y los adjetivos son aquí el 29% (frente al 20,14% de la norma). Ambas categorías morfológicas aparecen, pues, notablemente aumentadas en nuestro texto, especialmente el adjetivo: la manifestación, la apariencia, la valoración de los objetos.

En contrapartida, los *verbos* que figuran en «Acuarela» se muestran bastante por debajo de la norma (19%, frente a un 24,40% normales), y los *adverbios* sorprenden por su escasez (4%, frente a un 11,19% de la norma). Esto indica una disminución de la acción —lógica en un cuadro— y una casi total ausencia de precisiones circunstanciales (sólo hay dos adverbios, ambos de lugar: «arriba» y «abajo»). El atardecer sevillano no es circunstancial aquí, sino parte esencial en el cuadro: por ello no viene vehiculado por los adverbios sino por los sustantivos.

Los verbos (2) son mayoritariamente de movimiento (en consonancia con esa animación de las cosas que veíamos antes), pero este movimiento viene dado en forma reflexiva, con lo cual resulta un movimiento circunscrito a los objetos o disminuido en su dinamismo. Todos los ver-

(1) Sustantivos:
«cielo, copla, Sevilla, agua, sol, sombras, naranjos, azahares, miras, niñas, barcos, oro, mozos, cancelas, patios, fondo, rubor, torres, orillas, luces, río, cadáveres, agua». Son, pues, un total de 23 sustantivos, lo que equivale a un 49% en el conjunto del texto.
Adjetivos:
«gris, triste, altas, pálidas, desesperadas, suicidas, lentos, rosa, verde, azul, azul, verde, rosa». Total: 13, lo que equivale a un 29%.

(2) «Se afina, se afina, entierran, esperan, aguardan, se abran, se quedan, se lanzan, se lleva». Total: 9, lo que supone un 19% aquí.

bos aparecen en tiempo presente de indicativo, como corresponde a la visión «aquí y ahora» de la acuarela.

Para finalizar estas observaciones morfosintácticas, podemos añadir que en el poema están frenados tanto el adjetivo (a pesar de su frecuencia elevadísima) como el adverbio, para incrementar el sustantivo y el verbo. Pero Salinas nos da adjetivación sin adjetivos y adverbialización sin adverbios: en lugar de «agua oscura», dice «agua *sin sol*», o en vez de «patios sombríos» dice «patios *sin fondo*»; utiliza, pues, un sustantivo con preposición para dar un concepto adjetivo. Esto lo hace en cuatro ocasiones: las mencionadas, más «barcos de oro» y «sin rubor».

A su vez, la compensación del adverbio evitado viene dada por los numerosos complementos circunstanciales, no adverbiales, muy importantes en esta «Acuarela». Tanto, que el poeta comienza con ellos cada uno de los apartados: «Con el cielo gris...», «En agua sin sol...», «Sin rubor se quedan...», «Desde las orillas...». Los dos únicos adverbios del texto, también complementos circunstanciales, gozan del mismo privilegio de comenzar oración y por tanto aparecen equiparados a los complementos circunstanciales no adverbiales: «Arriba...», «Abajo...». Se crea así en «Acuarela» *una estructura sintáctica uniforme para cada uno de los apartados*: C. C. + Sujeto + Verbo (o C. C. + S + V + C. D.), produciendo un efecto de mundo ordenado y estático.

Dos figuras retóricas traducen este orden especial: el *isocolon* (igualdad de estructura sintáctica) y el *hipérbaton* (alteración en el orden lógico de la frase). Ambas reflejan la estilización del mundo que presenta Salinas: el poeta ha introducido orden, y un orden muy elegante y reiterado, en el universo caótico.

Fónicamente, «Acuarela» resulta un texto melodioso y original. No se ajusta a ningún esquema métrico conocido dentro de la tradición española: es, de hecho, un poema en verso libre.

Los metros son armónicos y poco variados: 22 hexasílabos y 3 trisílabos componen el total de 25 versos (3). Existen además algunas rimas asonantes —de las que hablaremos después—, especialmente la rima -ía que reaparece a lo largo de la composición. La fuerte regularidad en los metros, la rima asonante y el hecho de ser una *serie* * de versos —por tanto, poema no estrófico—, nos hacen pensar al leer «Acuarela» en el romancillo hexasílabo. Creemos, pues, que el esquema del romancillo, libremente interpretado en cuanto a rimas y en cuanto a adición de versos *quebrados* * para dinamizar el ritmo, subyace en este poema en verso libre. Por ello decimos que «Acuarela» es, métricamente, *verso libre de base tradicional* *.

En este poema distinguimos bloques o conjuntos de versos con sentido unitario. Atendiendo a ellos (no a la tipografía del poema), encontramos la siguiente repartición de versos:

$$4 + 3 + 4 + 4 + 2 + 4 + 4$$

Esto confirma nuestra afirmación anterior y nos induce a precisarla más: el poema tradicional que está por detrás o en la base de este poema en verso libre, es el *romancillo hexasílabo en cuartetas*. Este tipo de romancillo es característico del Siglo de Oro, época de gran esplendor para Sevilla: a ella llegaban los barcos cargados de oro procedentes de las Indias. Resulta lógico que un poeta moderno (y como tal, cultivador del verso libre), poeta-profesor de Literatura en la Universidad de Sevilla y gran amante y conocedor del romance español (por su vinculación a la escuela de Menéndez Pidal), tuviese presente esa variedad barroca del romance, el romancillo en cuartetas, a la hora de componer su acuarela sevillana (4).

(3) El esquema hexasílabo impone una lectura trisílaba, monoptongada, de la palabra «azahares» (/aθáres/) en el v. 7, y una lectura tetrasílaba, con hiato, de la palabra «suicidas» (/suiθídas/), v. 21.

(4) La no separación tipográfica de las cuartetas (o equivalentes libres) no es un problema. A Pedro Salinas le gustaban los poemas con ti-

El binomio «modernidad/tradicionalidad» vuelve a asomar si consideramos la rima de «Acuarela». Es asonante, dispersa (es decir, de distribución irregular) y múltiple: la más consistente, -ía, recorre casi todo el poema, incidiendo sobre 7 versos («Sevilla», «afina», «Arriba», «miras», «niñas», «orillas», «suicidas»). Otras dos rimas, en -óo y en -áa, afectan a 3 versos cada una y se encuentran concentradas en un solo motivo: «oro», «mozos», «fondo»; «desesperadas», «lanzan», «agua». Por último, la rima -éa, muy poco perceptible porque sólo aparece 2 veces, encabalga entre dos motivos: «cancelas», «quedan». En conjunto, pues, la rima asonante confiere melodiosidad y tradición al poema, aunque se presenta versolibristamente, rompiendo los esquemas del romance mediante la múltiple asonancia y la libre distribución.

El examen del ritmo acentual de «Acuarela» ofrece el resultado de 10 versos dactílicos, 9 trocaicos y 6 peónicos, por tanto 10 de signo impar frente a 15 de signo par. Teniendo en cuenta que la lengua española posee ritmo par, la cifra de 10 versos impares resulta elevada e indicativa de la estilización de «Acuarela». Pero más interesante aún es la distribución de estos ritmos en concordancia con los motivos: así la inmovilidad del elemento humano (las «niñas» y los «mozos») se plasma mayoritariamente en versos dactílicos, más solemnes y lentos que los trocaicos.

Arriba,	— ˊ —	(trisílabo trocaico)
en las altas miras	— — ˊ — ˊ —	(hexas. trocaico)
esperan las niñas	— ˊ — — ˊ —	(hexas. dactílico)
los barcos de oro.	— ˊ — — ˊ —	(hexas. dactílico)
Abajo	— ˊ —	(trisílabo trocaico)
aguardan los mozos	— ˊ — — ˊ —	(hexas. dactílico)
que se abran cancelas	— ˊ — — ˊ —	(hexas. dactílico)
a patios sin fondo.	— ˊ — — ˊ —	(hexas. dactílico)

pografía de serie, como lo prueba el hecho extremo de que sus tres sonetos (*Presagios*, 1924) tampoco tienen separados los cuartetos ni los tercetos, presentándose en un solo bloque de 14 versos.

Por otra parte, el agotamiento de las «torres» exhaustas, abandonadas por el sol, o bien la debilidad de las últimas «luces» del día, hallan su cauce expresivo en el ritmo más lento: el peón.

Sin rubor se quedan,	— — — — — —	(hexas. trocaico)
pálidas, las torres.	— — — — — —	(hexas. peónico)
Desde las orillas	(—) — — — — —	(hexas. peónico)
las desesperadas	(—) — — — — —	(hexas. peónico)
luces suicidas	— — — — — —	(hexas. peónico)
al río se lanzan.	— — — — — —	(hexas. dactílico)

(5)

Por último, como fenómenos ligados al metro, tenemos que resaltar la escasez de sinalefas y el muy pequeño número de encabalgamientos. En los 25 versos, sólo hay 5 sinalefas (una de ellas, sinalefa convencional: «verde, azul») (6). De modo similar, los encabalgamientos son escasísimos, solamente 2: «la copla / triste de Sevilla» y «las desesperadas / luces suicidas». Creemos que tanto la parvedad de sinalefas como la de encabalgamientos (esticomitia), concuerdan con esa pintura impresionista que es «Acuarela»: cuadro de elementos yuxtapuestos, uno al lado del otro, sin ligazón entre ellos. Para esta visión el poeta emplea, inconscientemente, una técnica de pinceladas sueltas, de «staccato», en todos los niveles: motivos yuxtapuestos, oraciones simples yuxtapuestas, versos yuxtapuestos (no encabalgados, no ligados), sílabas yuxtapuestas (con escasísimas sinalefas).

(5) Hemos marcado con el doble signo de acentuación y paréntesis las *acentuaciones rítmicas secundarias*: apoyos rítmicos recibidos, en determinadas circunstancias métricas, por sílabas que son prosódicamente átonas.

(6) Son: «se afina, se afina» (v. 4); que se abran cancelas» (v. 14); «verde, azul» (v. 24) y «se los lleva el agua» (v. 26).

Como juicio conclusivo, diremos que este delicioso poema en verso libre, modalidad «de base tradicional», es una pequeña joya de nuestra literatura. En él se aúnan elementos populares y elementos cultos armónicamente y con gran originalidad: el romancillo en cuartetas, el pintoresquismo de Sevilla, la ligereza de los metros de arte menor, todo ello de signo popular o tradicional, se combina con la estilización y el versolibrismo, de signo culto.

Pedro Salinas parece haber tenido presente la pintura impresionista al dar vida a su cuadro del anochecer sevillano: Con pinceladas yuxtapuestas, sueltas, cargadas de color o de sombra, nos va revelando la magia del momento final del día, cuando las cosas se humanizan y los seres humanos se cosifican, en poética simbiosis. Y junto a este momento mágico, nos transmite la magia de una ciudad cargada de historia y de poesía: Sevilla. Todo estilizado, reducido a unas apoyaturas —temáticas, gramaticales y métricas— mínimas. Por todo ello, «Acuarela» es una pequeña obra maestra de un poeta cuya cualidad distintiva es el encanto.

Comentario 5.º

Corazón, que te hieren
con una rama verde.

Llegó a mi lado. Era
el momento más fuerte
que el recuerdo. Es hoy todo
inolvidable. El verde
de los álamos es
vida. Los cielos tienen
azul de amor sereno
que aún ignora la muerte.

Llega a mi lado. Trae
una rama. (Parece
la verde primavera
que entre sus manos duerme).
Oh, qué felicidad.
Las brisas, cómo mecen.
Ella saca a las flores
de su encanto silvestre.
Ella toca de gracia
el áspero presente.

Llega a mi lado. Trae
una rama. (Se mueve
irreal: su elemento
es la música. Viene
quebrando los silencios
maravillosamente).

Entre sus manos es
la rama una serpiente
de luz, un río frágil,
bandera transparente
que pone en este ensueño
su alegría evidente.
(Por la rama comprendo
que pasa y no nos mueve.)
Es un látigo frágil,
una llama en que beben
nuestros ojos.

¿Por qué
la ceñiste a mis sienes
como si fuera el único
dios a quien perteneces?
¡Por qué te he preguntado
si ceñiste otras sienes!

Corazón, te han herido
con una rama verde.

José Hierro: *Con las piedras, con el viento* (1950)

(Edición utilizada: José Hierro: *Poesías Completas (1944-1962)*. Madrid, Ediciones Giner, 1962, pp. 242-243.)

Dentro de la poesía española de postguerra, la figura de José Hierro (Madrid, 1922) ocupa una posición eminente y solitaria. Eminente, porque es uno de nuestros líricos de voz más pura y bella; y solitaria, porque nunca ha pertenecido a ningún grupo o escuela poética. Su mensaje es interior y personalísimo; su cosmovisión, toda delicadeza y melancolía. El pasado doloroso gravita casi siempre sobre el presente de Hierro haciéndole vivir en un estado de desdoblamiento, de «alucinación», de extrañeza ante sí mismo, de muerte-en-vida. De ahí la originalidad de su voz, y su existencial desmoronamiento.

Este poema, sin título, pertenece al tercer libro del poe-
104 ta: *Con las piedras, con el viento* (1950, escrito en 1947-48).

La temática de *Con las piedras...* es, a diferencia de los libros anteriores, amorosa, exaltadamente amorosa.

El libro presenta una lectura unitaria y extremadamente compacta. A pesar de que el índice hace pensar en una aventura sentimental fallida (las partes se subtitulan «Fábula», «Vehemencia», «Desaliento», «Demasiado tarde», «Sencillez» y «El solitario»), *Con las piedras, con el viento* no nos parece, ni mucho menos, un libro de exaltación y fracaso amoroso. Ocurre, eso sí, que la sombra del pasado —en este caso, el pasado de la amada— ensombrece la felicidad de los enamorados, amargando la alegría del poeta y confiriendo al libro el tono desencantado habitual en Hierro.

Con las piedras, con el viento no busca comunicar con el lector, no busca nuestra atención ni nuestra compañía. Es fundamentalmente un desahogo afectivo, un «desendemoniarse», en palabras de Hierro: «Así [el alma] se libra de su veneno. / Descansa, comunicando / con las piedras, con el viento». Dialoga —monologa— el poeta con la amada o consigo mismo, como en el poema que vamos a comentar.

Este poema, como decíamos, no tiene título, revelando así Hierro su voluntad de que no lo consideremos como un «poema» sino como una *parte* del conjunto total que es el libro (1). Por ello debemos señalar la posición de esta «parte» dentro del libro. Pertenece al apartado III, «Desaliento», del poemario, y aparece dentro del conjunto de poemas (o «partes») que integran la «Segunda fábula» de «Dos fábulas para tiempos sombríos». No obstante estas precisiones, el ordenamiento que Hierro hace de su mate-

(1) Efectivamente, en las palabras previas del libro, especie de carta abierta a Gerardo Diego, Hierro dice: «Yo (...) concibo los libros como un todo orgánico, no como colección de poemas. Éstos deben apoyarse unos en otros, aclarándose entre sí, aspirando a ser todos juntos un solo poema». Sin embargo otros textos del libro llevan su título específico y presentan mayor autonomía.

rial poético dista mucho de ser claro y unívoco. Este poema, semánticamente, aparece desligado de lo que le precede y de lo que le sigue, y de hecho es —nos parece— el momento culminante del libro, puesto que describe *la llegada del Amor*. El Amor llega al poeta en forma de mujer («ella») *con una rama verde* entre sus manos (tema).

La originalidad de este encantador texto estriba precisamente en el desplazamiento de atención que realiza el poeta, de la amada a la rama, desplazamiento que culmina en los versos 27-37. Es la rama la que aparece ocupando el primer plano del poema, comunicando a la amada con el amante.

El poema, como corresponde a esta temática de pura exaltación afectiva, pertenece al subgénero de *canción*. Y como «canción», está lleno de *repeticiones:*

1.º La más importante, la que *estructura circularmente* la composición: «Corazón, que te hieren / con una rama verde.(...) Corazón, te han herido / con una rama verde». Actúa casi como un *estribillo* (levemente modificado por el cambio de tiempo verbal). Semánticamente está separada del resto del poema por cambio de orientación apelativa: En estos versos aparece el poeta desdoblado en reflexión y sentimiento (o si se quiere, metonímicamente, en cabeza y «corazón»); el yo reflexivo, que considera dañino *(«herida»)* al amor, advierte primero al «corazón» del peligro que corre, y después lamenta el daño irreparable. Sin embargo, en el resto de la composición (vv. 3-42), es el sentimiento del poeta —el «corazón»— quien habla, y lo hace maravillosamente, con embeleso y embriaguez.

2.º Dentro de esta parte central y más abundante en número de versos (la parte principal del poema, vv. 3-42), encontramos otras repeticiones:

a) La *anáfora* (con modificación) «Llegó a mi lado./ Llega a mi lado». Esta anáfora encabeza las paraestrofas 2.ª, 3.ª y 4.ª (vv. 3, 11 y 21).

b) La *anáfora* «Trae / una rama» (vv. 11-12 y 21-22).

c) Los numerosos *paréntesis* en las paraestrofas 3.ª, 4.ª

y 5.ª, que obligan a pronunciar esos versos con un tono más bajo, diferenciándose así de los versos circundantes.

La *musicalidad* de la «canción» —ligada en gran parte a estas repeticiones— está muy presente en el poema, hasta el punto de ser su rasgo distintivo principal, como veremos luego.

La estructura del poema es, pues, *circular* —con circularidad algo modificada—, y el **motivo** dominante aquí es el de la «rama verde», motivo que encubre parcialmente el de la amada: «ella».

La «*rama verde*» tiene en este poema un claro valor de **símbolo**. Como tal, tiene más de un significado: Es, en primer lugar, la rama verde la primavera («Parece / la verde primavera / que entre sus manos duerme»). En seguida, la rama es un equivalente de la propia amada, con la cual ésta comunica («Ella saca a las flores / de su encanto silvestre»). Y finalmente es una rama metafórica, polimorfa: rama-serpiente, rama-río, rama-bandera, rama-látigo, rama-llama:

«Entre sus manos es
la rama *una serpiente*
de luz, un *río frágil,*
bandera transparente
.....
Es un *látigo frágil,*
una llama»...

Los modificadores adjetivales de esta **isotopía** de *metáforas* sustantivas nos aportan connotaciones de debilidad o delicadeza, que disminuyen o suavizan la fuerza de los sustantivos:

serpiente — de luz
río — frágil
bandera — transparente
látigo — frágil
llama — («en que beben/nuestros ojos»: alimentadora, generosa, bella)

Por otra parte, estos sustantivos tienen un sema en común: la 'ondulación', el movimiento ondeante. Deducimos, pues, de este movimiento ondeante y de la fragilidad o delicadeza, que la «rama» originadora del poema es *flexible*. La flexibilidad queda patente en el poder convertirse en «corona»:

«¿Por qué
la ceñiste a mis sienes
como si fuera el único
dios a quien perteneces?»

En el poema, además de esta isotopía de metáforas en torno a la «rama», encontramos otra más profunda: la isotopía de la *felicidad*. Su palabra-clave, «felicidad», aparece expresada en el verso 15, «Oh, qué felicidad». Pero otros muchos versos la anuncian y la prolongan: «Es hoy todo / inolvidable. El verde / de los álamos es / vida. Los cielos tienen / azul de amor sereno / que ignora aún la muerte // ... la verde primavera.../ Las brisas, cómo mecen./ Ella saca a las flores / de su encanto silvestre. / Ella toca de gracia / el áspero presente» (etc.) La isotopía de la felicidad, que empezó centrándose en el paisaje, con algún toque de sentimiento más abstracto —«todo inolvidable», «qué felicidad»—, continúa asociada al motivo de la *amada* —«ella»—, y termina confluyendo con el motivo de la *rama* —«que pone en este ensueño /su alegría evidente».

Fuera de esta isotopía (la más extensa en el poema, puesto que llega hasta el verso 40), podríamos encontrar otra isotopía antitética, cuya palabra-clave sería *herida*: «Corazón, que te hieren», «pasa y no nos mueve», «látigo», «como si fuera el único / dios a quien perteneces» / «¡Por qué te he preguntado / si ceñiste otras sienes! // Corazón, te han herido». Como en el caso anterior, esta isotopía negativa se entrecruza también con la de la «rama», sobre todo en sus versos finales, preludiando la gran invasión del motivo doloroso.

 Además de estas isotopías, encontramos una palabra-

testigo en el término «dios» (v. 40): «como si fuera [yo] el único / dios a quien perteneces». ¿Por qué «dios» y no otra figura coronada: rey, poeta, héroe, etc.? Nos parece que precisamente con esta palabra, «dios», Hierro *desvela la clave mítica subyacente*. No vive el poeta esta experiencia en el plano de la realidad cotidiana, entre un hombre y una mujer. No: la vive como sucediendo en el plano mítico de semidioses o «dioses»: Ella es la Primavera, el Amor, y él es un «dios» (tal vez semidiós: divino y humano al tiempo). Tras la figura de «ella» podemos ver cualquier imagen maravillosa, mágica: yo personalmente veo la figura de Flora en el cuadro de Botticelli «La Primavera».

Esta dimensión enaltecedora, mítica, nos parece de una enorme importancia para valorar con justeza este poema, y sin embargo, su único testigo morfológico es la palabra «dios».

Pasando al examen de las figuras **semánticas**, vemos que la descripción *(evidencia)* es la básica en este texto, seguida del *apóstrofe* (apelación del poeta a su «corazón» —vv. 1-2, 43-44— y a la amada —vv. 37-42—). El poema presenta, además, un buen conjunto de *metáforas*, ya examinadas, asociadas a la «rama», y un *símbolo* fundamental que es esta misma «rama».

Pero el ambiente de misterio y maravilla tiene, además, otras figuras generadoras: la *prolepsis* y el *enigma*.

La *prolepsis* * o anticipación es la responsable de la sorpresa continua que ofrece el poema, pues nos da antes los efectos que las causas, o aquéllos sin éstas, de manera abrupta: «Corazón, que te hieren...», «Llegó a mi lado» (¿quién?), «Es hoy todo inolvidable», «¡Por qué te he preguntado si ceñiste otras sienes!».

Y el *enigma* es el responsable principal de la semiintelección del texto, puesto que el poeta omite numerosas claves personales: «Era el momento más fuerte que el recuerdo», «Ella saca a las flores de su encanto silvestre», «Ella toca de gracia el áspero presente», «Por la rama

comprendo que pasa y no nos mueve» (¿quién?) «como si fuera el único dios a quien perteneces».

La *metáfora* —casi nunca muy llamativa o «audaz»— también aparece, creando belleza y atmósfera de maravilla en el poema. En alguna ocasión la dirección de la metáfora es «de inanimado a animado», o sea, es *animación* («Los cielos tienen azul de amor sereno que ignora aún la muerte»). Pero lo más frecuente es que vaya «de inanimado a inanimado», aunque de signo distinto (de concreto a abstracto casi siempre): «El verde de los álamos es vida», «Su elemento es la música», «Viene quebrando los silencios», «Ella saca a las flores de su encanto silvestre.»

En definitiva, la combinación de metáfora más enigma, la frecuencia de enigmas y prolepsis, y la dirección de las metáforas hacia lo abstracto, son los tres grandes responsables de la sensación que el lector recibe: de magia inexplicable, de inefabilidad.

La **sintaxis** de este poema se ajusta a la tendencia general del lenguaje poético simbolista: Presenta una gran mayoría (2/3) de oraciones simples, yuxtapuestas (16 sobre un total de 25). Sobre este fondo, las subordinadas de relativo especificativas, con 4 casos, constituyen el grupo más numeroso y aportan la característica matización adjetiva. Después de ellas, las sustantivas, con 2 casos —de complemento directo ambos—, modulan la acción verbal. Hallamos también una comparativa y dos con verbo elíptico (la frase exclamativa: «Oh, qué felicidad», y la oración 1.ª: «Corazón, que te hieren...). Estas dos últimas ya nos están indicando ánimo exaltado, permitiéndonos hablar de *desfase entre la sintaxis emotiva y su expresión gráfica.*

Efectivamente, encontramos 3 oraciones semántica y sintácticamente exclamativas que carecen de los signos ortográficos correspondientes: «Oh, qué felicidad», «Las brisas, cómo mecen», y en menor medida «Corazón, que te

hieren / con una rama verde». Y hallamos otra, ortográficamente exclamativa, que sin embargo es sintácticamente interrogativa: «¡Por qué te he preguntado si ceñiste otras sienes!». En el primer caso nos encontramos con ese deseo de rebajar el sentimentalismo, tan característico de la literatura del siglo XX por oposición a la romántica; y en el segundo caso, exclamación por interrogación, creemos que el poeta ha deseado diferenciar esa importante oración de su predecesora, también interrogativa y marcada como tal en el texto. Y además ha deseado acentuar el patetismo, la desesperación de esa oración interrogativa, la culminación dolorosa del poema.

El recuento de las **categorías morfológicas** nos ofrece datos muy interesantes. El verbo y el adjetivo son las categorías aumentadas por encima de la norma: 29,60% el verbo (recordemos que la norma da un 24,40% para él) y 22,40% el adjetivo (norma: 20,14%). En cambio, el sustantivo, la categoría más frecuentemente elevada en poesía, aquí se encuentra algo disminuida: 41,8% (norma: 44,27%), e igualmente el adverbio, que desciende mucho (en el texto, 6,1%; en la norma 11,19%).

Este recuento nos revela meridianamente dos de las características de este poema: su *dinamismo* y su *clave subjetiva*. Su dinamismo: la preeminencia de la acción (el «herir» amoroso, la llegada del amor) sobre las esencias —la amada, la rama—. Recordemos que ya habíamos observado cómo la isotopía de metáforas en torno a la rama dibujaba imágenes curvas, sinuosas, flexibles: es el *movimiento* de la rama lo que fascina al poeta, no su esencia. Y es *el llegar a su lado* del Amor lo que le exalta: de ahí el presente de indicativo dominante. Incluso al movimiento «musical» de la amada dedica Hierro la 4.ª paraestrofa (vv. 21-26). El verbo «llegar», con 3 apariciones en el poema, y el verbo «herir», con 2, constituyen los dos ejes o soportes verbales de las isotopías de «felicidad» y «herida» que habíamos visto anteriormente. Y el verbo «mover», con otras 2 apariciones, refuerza precisamente estas acciones. El movimien-

to que se desprende del poema es tranquilo, suave pero profundo, alado y musical («mecen», «llega», «trae», «quebrando», «hieren», «pasa», «ceñiste», etc.).

La *clave subjetiva* del poema, en cambio, viene dada por el adjetivo: En consonancia con las metáforas, bellas pero discretas, los adjetivos calificativos presentan un carácter no rebuscado, oscilando entre lo coloquial («evidente», «sereno», «fuerte», «inolvidable») y lo mágico («irreal», «frágil» —2 apariciones—, «verde» —otras 2—, «áspero», «silvestre»). Destacan en este texto los adjetivos posesivos, con 8 casos, reforzando la dialéctica interpersonal: «mi», «mis», «su» —3 veces—, «sus» —2 veces—, «nuestros».

El carácter etéreo y fluyente queda de manifiesto también en los sustantivos: «encanto», «gracia», «ensueño», «brisas», «luz», «primavera», «vida», «felicidad», «dios»... La palabra «rama», con 5 apariciones, y la palabra «verde», con 3 (1 vez como sustantivo —«el verde»— y 2 como adjetivo) revelan el símbolo central: la rama verde, el vehículo del amor, su «correlato objetivo». Y el carácter notablemente abstracto del poema —ya manifestado en el metaforismo— se confirma aquí de nuevo con el examen de los sustantivos: 17 abstractos sobre 41.

Por último el adverbio, aun estando muy por debajo de la norma, ofrece mayor riqueza en este texto que en otros comentados. Destaca en esta categoría el modal «maravillosamente» por reforzar el semantismo general del poema y por su gran volumen fónico (ocupa un verso completo).

La actitud del poeta frente a su enunciado es, como ya dijimos, de emoción intensa pero refrenada: de ahí la existencia de figuras patéticas no marcadas ortográficamente: tres *exclamaciones*. Las marcadas aparecen al final del texto: una *interrogación* en los vv. 37-40, y una *exclamación* en los vv. 41-42.

La tendencia de Hierro a sofrenar sus emociones, a hablar en voz baja, a desdoblarse en raciocinio y corazón,
 provoca uno de los rasgos singulares de este poema: los

frecuentes y amplios *paréntesis*, que sitúan esos enunciados en un plano de profundidad especial. Precisamente uno de ellos, el segundo, contiene los versos más conmovidos y fulgurantes: los que describen el movimiento de la amada.

Las *anáforas* —ya mencionadas— son figura morfosintáctica importante en este poema (vv. 1-2 y 43-44; vv. 3, 11 y 21; vv. 11-12 y 21-22). Son en buena parte responsables de la *musicalidad* del texto: de su circularidad, de sus frases melódicas reiteradas. Psicológicamente, revelan obsesión, sentimiento que inunda al poeta.

Pero la musicalidad del poema tiene también otra fuente: su propia textura fónica, su **métrica**. En este campo, nuestro texto nos reserva varias sorpresas.

La primera de ellas es su tipo poemático: el romancillo heptasílabo (2). Cuando leemos el poema, percibimos su musicalidad métrica, observamos acá y allá la rima -ée, pero la extremada proliferación de *pausas* nos impide captar el esquema métrico. Éste aflora sólo en el análisis. Nuestra sorpresa es grande al constatar la perfecta regularidad del romancillo, ajustado en cuanto a metro y rima a los más puros esquemas tradicionales: los versos, uniformemente heptasílabos, y las rimas, con asonancia única y cayendo sistemáticamente en los versos pares.

Sin embargo, nuestra primera impresión de lectura tampoco resulta totalmente errónea: Varios factores revelan que este poema es «moderno», contemporáneo del verso libre. En primer lugar, el *estribillo* que abre y cierra la composición dándole una estructura circular. No aparece en su forma pura, clásica, de estribillo, sino en su forma modificada, moderna: «que te hieren / te han herido». Por cierto, la presencia del estribillo nos obliga a replantearnos

(2) Preferimos hablar de romancillo heptasílabo y no de «endecha», como hacen otros autores, ya que la endecha es composición elegíaca que reviste diversos tipos métricos.

la cuestión del tipo poemático: ¿Estamos ante una *letrilla* *? De esta composición hoy día suele retenerse sólo su carácter festivo y sus dos tipos métricos: romance (o romancillo) con estribillo, y villancico. Pues bien, teniendo en cuenta que en el Barroco —época originaria de la letrilla— daban este nombre a cualquier composición con estribillo, y también recordando que la letrilla se empleaba para asuntos ligeros además de satíricos, podemos inferir que efectivamente estamos ante una letrilla moderna, peculiar: Desde el punto de vista formal, por su estribillo sólo en posición inicial y final, no interna, y además modificado (3). Y desde el punto de vista temático, por estar empleada para un tema profundo (la llegada del Amor) pero con apariencias de ligero, etéreo. Nos preguntamos hasta qué punto el romancillo heptasílabo, que en el siglo XVIII se empleó para la poesía anacreóntica, amorosa, está gravitando aquí como paso intermedio entre la letrilla barroca y nuestro texto.

Otro rasgo de modernidad es la no distribución, ni gráfica ni sintáctica, de la materia fónica en conjuntos de 4 versos —rasgo propio del romance y del romancillo barrocos y dieciochescos—. Aquí las oraciones tienen una extensión muy irregular, que se aproxima sin embargo al esquema antiguo (y rehabilitado en nuestro siglo) de los dos versos.

Las *pausas* y *encabalgamientos*, tan especiales y abundantísimos, son los responsables máximos de la especial musicalidad de este poema; son los que le confieren una modernidad mayor, los que más desfiguran el patrón métrico del romancillo heptasílabo —letrilla—. Y sin duda alguna, los que distinguen este texto de todos los demás escritos en castellano.

Esta abundancia y magistralidad en el empleo del encabalgamiento no se limita a este poema: Distingue la

(3) Recuérdese también el valor de *lirismo* que el estribillo acarrea casi siempre. Este valor estilístico se actualiza plenamente en la composición que comentamos.

obra de Hierro de todas las demás; si bien éste es probablemente el poema cumbre, el que mayor número y complejidad de encabalgamientos posee. El propio autor es muy consciente de este procedimiento en su poesía: «Para mí el encabalgamiento (...) tiene una significación clara. Opone a un ritmo mental, conceptual, un ritmo sentimental. El encabalgamiento es (...) desmentir un ritmo por medio de otro (...) Tiene un poder expresivo inimaginable», ha dicho en una conferencia.

En 44 versos, encontramos nada menos que 30 encabalgamientos (uno de ellos interior). Tan sólo hay 15 versos que terminan en pausa versal (y de estos 15, 6 son finales de paraestrofas). El encabalgamiento es tan avasallador, que incluso se produce entre dos paraestrofas, la 5.ª y la 6.ª, en interior de verso:

«nuestros ojos.
¿Por qué»

Los 29 encabalgamientos restantes se producen todos en final de verso. Podemos distinguir dos tipos básicos, según la mayor o menor conexión sintáctica entre las partes encabalgante y encabalgada: Un encabalgamiento más fuerte (del tipo «Trac / una rama. Parece / la verde primavera») afecta a 17 versos (4), mientras un encabalgamiento menos fuerte (del tipo «la verde primavera / que entre sus manos duerme») afecta a 12 versos (5). El primer tipo —llamado por A. Quilis «sirremático»— produce en este poema efectos bruscos de encabalgamiento abrupto, mientras el segundo —que abarca el tipo que A. Quilis llama «oracional», pero también otros tipos— produce un efecto semejante al del encabalgamiento suave (con el cual, por otra parte, suele coincidir, por ir el verso encabalgado hasta el final de la línea).

(4) Son los números 3, 4, 5, 6, 7, 8; 11, 12; 21, 22, 23, 24; 27, 28, 36, 37 y 39.

(5) Son los números 1, 9; 13, 17, 19; 25; 30, 31, 33, 38, 41 y 43.

Esta enorme cantidad de encabalgamientos se ve complementada y reforzada por la también muy elevada cifra de *pausas* en el interior de los versos: 16. De ellas, 11 corresponden a *pausa mayor*, debida a la existencia de un punto (u otro signo ortográfico similar), y 5 a *pausa menor*, de coma (6). Estas pausas dan lugar a braquistiquios * abundantes.

Se produce así en el poema un ritmo entrecortado, agitadísimo. La cadena fónica se interrumpe o detiene en el interior de los versos, mientras el encabalgamiento desborda los finales de verso. ¿Quién es capaz de leer adecuadamente, sin prosaísmo, una tirada de este tipo?:

«Llegó a mi lado. Era
el momento más fuerte
que el recuerdo. Es hoy todo
inolvidable. El verde
de los álamos es
vida. Los cielos tienen
azul de amor sereno
que aún ignora la muerte.

Llega a mi lado. Trae
una rama. (Se mueve
irreal: su elemento
es la música. Viene
quebrando los silencios
maravillosamente.»

La tensión entre esquema métrico y esquema sintáctico es extrema (puesto que una lectura correcta, no prosaica, no puede omitir la pausa versal totalmente; como máximo, la sustituirá por algún otro signo fónico indicativo del final de verso, como el alargamiento silábico o el tonema *

(6) Hemos computado entre las pausas de punto la que se produce en mitad del verso 37 (que divide dos paraestrofas).

de suspensión). No se puede ni hacer la pausa versal, ni omitirla totalmente. Además, la cadena fónica se fragmenta acá y allá con las pausas internas. La tensión entre esquema métrico y sintáctico también contagia las pausas internas, puesto que los versos 5 y 6 tienen al mismo tiempo pausa sintáctica y sinalefa convencional.

«que el recuerdo. Es hoy todo
inolvidable. El verde»

¿Qué extraordinario actor podrá darnos una lectura adecuada de este poema? Lectura no prosaica ni engolada, compatibilizadora del sonido y el sentido, de métrica y semántica (y sintaxis).

El plano métrico, más claramente aún que los otros, nos transmite el desasosiego del poeta, su extremada tensión anímica ante el acontecimiento más importante de su vida: la llegada del amor.

Los verbos, incrementados, realizan la radiografía de este acontecimiento, de esta llegada. Y se sitúan estratégicamente en el poema, en la posición de rima o bien en inicial de verso —los lugares psicológicamente más visibles y relevantes.

No cabe duda de que este poema plasma una vivencia anímica decisiva para el poeta. La mezcla de embeleso y sensación de peligro agita su espíritu y sacude de arriba abajo el poema —como hemos visto en los encabalgamientos y pausas continuas, que desmenuzan los heptasílabos.

Este poema, simultáneamente clásico y anticonvencional, universal y personalísimo, da la medida de José Hierro, uno de los poetas más independientes e interiorizados de la literatura española de postguerra.

Comentario 6.º

ODA A VENECIA ANTE EL MAR DE LOS TEATROS

Las copas falsas, el veneno y la
calavera de los teatros.

GARCÍA LORCA

Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos.
Con qué trajín se alza una cortina roja
o en esta embocadura de escenario vacío
suena un rumor de estatuas, hojas de lirio, alfanjes,
palomas que descienden y suavemente pósanse.
Componer con chalinas un ajedrez verdoso.
El moho en mi mejilla recuerda el tiempo ido
y una gota de plomo hierve en mi corazón.
Llevé la mano al pecho, y el reloj corrobora
la razón de las nubes y su velamen yerto.
Asciende una marea, rosas equilibristas
sobre el arco voltaico de la noche en Venecia
aquel año de mi adolescencia perdida,
mármol en la Dogana como observaba Pound
y la masa de un féretro en los densos canales.
Id más allá, muy lejos aún, hondo en la noche,
sobre el tapiz del Dux, sombras entretejidas,
príncipes o nereidas que el tiempo destruyó.
Qué pureza un desnudo o adolescente muerto
en las inmensas salas del recuerdo en penumbra.

¿Estuve aquí? ¿Habré de creer que éste he sido
y éste fue el sufrimiento que punzaba mi piel?
Qué frágil era entonces, y por qué. ¿Es más verdad,
copos que os diferís en el parque nevado,
el que hoy así acoge vuestro amor en el rostro
o aquél que allá en Venecia de belleza murió?
Las piedras vivas hablan de un recuerdo presente.
Como la vena insiste sus conductos de sangre,
va, viene y se remonta nuevamente al planeta
y así la vida expande en batán silencioso,
el pasado se afirma en mí a esta hora incierta.
Tanto he escrito, y entonces tanto escribí. No sé
si valía la pena o la vale. Tú, por quien
es más cierta mi vida, y vosotros, que oís
en mi verso otra esfera, sabréis su signo o arte.
Dilo, pues, o decidlo, y dulcemente acaso
mintáis a mi tristeza. Noche, noche en Venecia
va para cinco años, ¿cómo tan lejos? Soy
el que fui entonces, sé tensarme y ser herido
por la pura belleza como entonces, violín
que parte en dos el aire de una noche de estío
cuando el mundo no puede soportar su ansiedad
de ser bello. Lloraba yo, acodado al balcón
como en un mal poema romántico, y el aire
promovía disturbios de humo azul y alcanfor.
Bogaba en las alcobas, bajo el granito húmedo,
un arcángel o sauce o cisne o corcel de llama
que las potencias últimas enviaban a mi sueño.
Lloré, lloré, lloré.
¿Y cómo pudo ser tan hermoso y tan triste?
Agua y frío rubí, transparencia diabólica
grababan en mi carne un tatuaje de luz.
Helada noche, ardiente noche, noche mía
como si hoy la viviera! Es doloroso y dulce
haber dejado atrás la Venecia en que todos
para nuestro castigo fuimos adolescentes
y perseguirnos hoy por las salas vacías
en ronda de jinetes que disuelve un espejo
negando, con su doble, la realidad de este poema.

Pedro Gimferrer: *Arde el mar* (1966)

Edición utilizada: Pedro Gimferrer: *Arde el mar*. Madrid, El Bardo, 2.ª ed. 1968 (1.ª ed. 1966). pp. 13-15.

Nuestro último comentario versará sobre un texto perteneciente al más importante poeta del último gran movimiento poético español: el «culturalismo» o «esteticismo». Pedro Gimferrer —Pere Gimferrer, desde que en 1970 pasó a publicar en catalán— ha nacido en Barcelona en 1945. Siendo aún estudiante de la Universidad de Barcelona, publicó este su primer libro, *Arde el mar*, con el que obtuvo en 1966 el Premio Nacional de Poesía. Desde 1985 es miembro de la Real Academia Española.

«Oda a Venecia ante el mar de los teatros» tal vez sea el poema más bello del libro. Su larga extensión armoniza con la de otros muchos de *Arde el mar* —aunque también hay aquí otros breves—, y preludia el gusto dominante de su autor por los textos extensos, como el poema-libro *La muerte en Beverly Hills* (1968), o bien los poemas de *L'espai desert (El espacio desierto)*, 1976. Los de *Arde el mar* armonizan también entre sí por su cosmovisión esteticista, culturalista, melancólica y rebelde.

Enlazando con la imaginación fulgurante de Federico García Lorca —cuyo influjo sobre este poema no se limita a la cita inicial (1) —y con la de Rafael Alberti (2), en la etapa surrealista de ambos *(Poeta en Nueva York* y *Sobre los ángeles)*, Gimferrer crea en esta «Oda a Venecia...» un poema con apariencias de objetivo pero en realidad estallante de emoción personal. El propio título, «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», muestra ya su intención de objetividad y su deseo de dotar a su canto de magnificencia; pero pronto el «yo» gana la partida al «ello», a Venecia. A fuerza de entremezclarse el yo al ello, a fuerza de superponerse, el poema se convierte en un cántico de añoranza del

(1) Vemos, por ejemplo, huellas lorquianas en el léxico: «estatuas», «lirio», «mejilla», «desnudo», «sangre», «frío», «ser herido». Y también en el subtema del «teatro», de la teatralidad (recuérdese *El público*, parcialmente reproducido ya en 1965 en las *Obras Completas* del poeta granadino).

(2) Por ejemplo, en «gota de plomo», «palomas» o «arcángel». El propio título del libro, *Arde el mar*, procede de Alberti («¡Ardiendo está todo el mar!»), como señala Gimferrer en la cita inicial del poemario.

poeta por su adolescencia perdida: por su simbólica «Venecia».

Ante este poema, como ante buena parte de la poesía de nuestro siglo, no podemos adoptar una actitud racional. analítica. Las vanguardias han pasado por la literatura europea con su torrente de irracionalidad y emociones desatadas. Han impuesto el imperio de la imaginación. Por eso no podemos detenernos ante una imagen (o muchas) que no comprendamos en esta «Oda a Venecia»; ni siquiera ante esos retazos de imágenes que se yuxtaponen inconexa, aceleradamente (p. e. vv. 11-15; 16-18); ni ante la sintaxis anómala (p. e. vv. 19-20; 28-29); ni ante las rupturas semánticas con la realidad (vv. 28-30; 46-48). Este poema exige una lectura sintética, de conjunto, rápida, para captar *afectivamente* el sentido del texto. Los poemas vanguardistas gustan o no gustan; sintonizan con el lector de golpe, en chispazo de emociones conjuntas, o bien parecen una insensatez. Esta «Oda a Venecia» presenta una orientación surrealista ya reducida, morigerada —doblemente morigerada: por sus modelos del grupo del 27, Alberti y Lorca, que ya realizan una escritura semiautomática, más estética y trabada que los surrealistas franceses; y porque a su vez Gimferrer diluye este surrealismo español (compárese p. e. este poema con cualquiera de los de *Poeta en Nueva York*, mucho más encendidos imaginativamente)—; pero no obstante exige este poema la misma actitud intelectiva: a través de la intuición, mediante el sentimiento.

Gimferrer, lo mismo que Alberti en *Sobre los ángeles*, utiliza las palabras a veces por su valor estético (p. e. «un arcángel o sauce o cisne o corcel de llama»), no por su valor denotativo. Además, todas las vanguardias coinciden en usar las palabras de modo connotativo, como señales luminosas que orienten al lector hacia el trasfondo anímico, siempre misterioso, del poeta. Por eso las palabras no «significan»; sólo «indican».

Más que en ningún otro comentario, pues, aquí tenemos que dejarnos llevar por nuestra personalísima impresión de conjunto. La mía me induce a considerar que la

«Oda a Venecia» es, como antes indicaba, un canto inflamado de añoranza del poeta por su adolescencia perdida, la cual simboliza en «Venecia». El propio poeta, al final de su «oda», lo revela con claridad: «haber dejado atrás *la Venecia en que todos* / para nuestro castigo *fuimos adolescentes*».

Pero Gimferrer posee como una doble visión frente a su tema: una visión *irónica*. Por una parte siente aflicción y nostalgia por su adolescencia, pero por otra parte *pone en duda* algo en ese sentimiento: tal vez percibe la idealización de su mirada, o quizá piensa que está exagerando esteticistamente su ayer, o pudiera ser que se sintiera interiormente ridículo («como en un mal poema romántico»). El poeta mismo nos declara su doble visión frente al tema en los mismos versos 54-56: «Es *doloroso y dulce* haber dejado atrás la Venecia...». Y en esta «puesta en duda» o cuestionamiento de su propia emoción estriba, creemos, el segundo rasgo temático fundamental: la «teatralidad».

El título ya la explicita: el canto a Venecia se realiza «ante el mar de los teatros»; la cita de García Lorca la indica de nuevo; los versos 2-6 expresan la teatralidad como subtema. Además, este rasgo se prolonga, difuminado, a lo largo de todo el poema: El *retoricismo* tan patente en el texto, ¿qué es sino «teatralidad»? La utilización de palabras por su valor sonoro («chalinas») o por su valor rítmico («pósanse») ¿no están indicando, como en el Romanticismo español, sinceridad y pose, esteticismo e ironía?

El tema, pues, de la «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» es la visión imaginativa —imaginaria tal vez— e irónica de Venecia como «paraíso perdido», como lugar simbólico de los sueños adolescentes del poeta.

El desarrollo del tema, como era de esperar en esta escritura semiautomática, es zigzagueante y levemente caótico. Nos encontramos, primero, con 6 versos que tienen como motivo el *teatro*, el escenario. Después se introduce (vv. 7-10) el motivo del *yo*. Luego el de *Venecia* (vv. 19-54). Y

por último, confluyen los motivos mezclados: *nosotros (= yo + Venecia)*. El último verso («negando, con su doble, la realidad de este poema») en cierta manera enlaza con el motivo inicial del *teatro*, introduciendo en el poema una especie de circularidad.

La **estructura** es, pues, *discontinua*, con predominio de la alternancia de motivos. A pesar de esta alternancia y de la sombra de circularidad, la estructura da impresión de *desequilibrada*, ya que por una parte la separación entre motivos no es nítida (en las partes del «yo» aparece «Venecia» y viceversa); por otro lado, la extensión de los distintos motivos es muy desigual; y finalmente la transición entre unos motivos y otros es brusca, abrupta, sin nexos morfológicos.

En esta «Oda a Venecia» no encontramos palabras-clave. En cambio, creemos que hay una **palabra-testigo** en el penúltimo verso: «espejo» ('falsa realidad', 'realidad duplicada'). El «espejo» en este contexto plantea una dificultad de interpretación, pero sentimos que el autor ha incluido esa palabra porque la necesita para expresar su cosmovisión en esos importantísimos y aclaratorios versos finales del poema. Y de la importancia de esta palabra en el mundo poético de Gimferrer da fe uno de sus libros siguientes: *Els Miralls* (*Los Espejos*, 1970).

También encontramos en «Arde el mar» algunas **isotopías**. Unas pequeñas, como la relativa al *teatro* (vv. 2-6): «cortina», «escenario», «estatuas», «hojas de lirio», «alfanjes», «chalinas»). O la de la *belleza* (vv. 26, 39-43, 50). O la de la *escritura del poeta* (vv. 32-35). O la de la *vida* (vv. 27-31). Otras son más sostenidas e importantes, como la de la *muerte-destrucción*, en los versos 15-26 («féretro», «densos canales», «sombras entretejidas», «el tiempo destruyó», «adolescente muerto», «sufrimiento», «frágil», «murió»). Y la isotopía del *llanto* (vv. 37, 43, 49-50, 54).

La figura **semántica** básica en este poema nos parece la *antítesis* «Yo / adolescente»:

> «¿Estuve aquí? ¿Habré de creer que éste he sido
> . . . . . .
> o aquel que allá en Venecia de belleza murió?»

La presentación de la antítesis básica es lenta, fragmentaria y retardada: No aparece hasta el verso 21, y sólo retazos de ella se deslizan antes: «El moho en mi mejilla *recuerda el tiempo ido*» (v. 7); «aquel año de mi *adolescencia perdida*» (v. 13); «Qué pureza un desnudo o *adolescente muerto* / en las inmensas salas del *recuerdo en penumbra*» (v. 20); «Qué frágil era entonces» (v. 23). El motivo del «adolescente» (yo-adolescente) se oculta tras el de «Venecia» hasta que los versos 21 y 26 nos lo desvelan. Después de ellos, las alusiones son cada vez más claras, hasta llegar a la casi racional terminación del poema: «Las piedras vivas hablan de un *recuerdo presente*» (v. 27); «*el pasado se afirma en mí* a esta hora incierta» (v. 31); «Noche, noche en Venecia / *va para cinco años*, ¿cómo tan lejos? *Soy / el que fui entonces*» (vv. 37-39); «Es doloroso y dulce / *haber dejado atrás la Venecia en que todos / ... fuimos adolescentes*» (vv. 54-56).

Esta antítesis básica lleva aparejada, obviamente, otra: «ayer / hoy». Y también una segunda, más novedosa y sorprendente: «realidad / irrealidad». Frente al «yo» actual, presente, real, se alza el «adolescente» frágil que en una noche de verano murió de belleza, el «féretro en los densos canales»; se alza el «escenario vacío» de Venecia con su fantasmagoría imaginativa; se alza esa mezcla romántica y confusa de belleza y poesía y llanto y muerte. Pero sobre todo están las enigmáticas palabras finales:

> «y perseguirnos hoy por las salas vacías
> en ronda de jinetes que disuelve un espejo
> negando, con su doble, la realidad de este poema.»

Estas palabras, situadas tras la parte más racional del texto (añoranza por la adolescencia, con su idealismo y su receptividad), hace que *también el presente se des-realice*, y la persecución del ayer se convierta en una carrera de sombras, en «ronda de jinetes que disuelve un espejo». Esta irrealidad del presente acarrea incluso la *irrealidad del poema*, puesto que niega su base lógica, su razón de ser: la antítesis, el pivote del «hoy-yo-real».

La segunda gran figura del texto es la *enumeración*. El poema está plagado de ellas. Podríamos casi decir que la «Oda a Venecia» es un gran conjunto de enumeraciones, que resultan *caóticas* por la disparidad semántica de sus miembros y por la ruptura de las construcciones sintácticas:

> «Asciende una marea, rosas equilibristas
> sobre el arco voltaico de la noche en Venecia
> aquel año de mi adolescencia perdida,
> mármol de la Dogana como observaba Pound
> y la masa de un féretro en los densos canales».

La *enumeración caótica* vehicula un conjunto de impresiones fragmentarias, unos retazos de imágenes que se yuxtaponen de manera inconexa y acelerada. Excepcionalmente, la enumeración presenta miembros más próximos semánticamente: «suena un rumor de estatuas, hojas de lirio, alfanjes, / palomas que descienden». O bien «disturbios de humo azul y alcanfor».

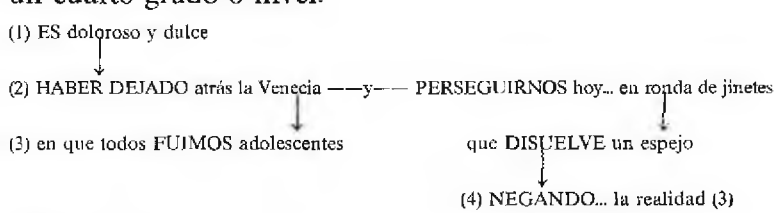
Puede asumir la enumeración la forma de la *sinonimia* * disyuntiva: «un arcángel o sauce o cisne o corcel de llama». Puede también la enumeración subsumir una *antítesis* motivada por la exaltación anímica: «*Helada* noche, *ardiente* noche, noche mía / como si hoy la viviera!» (la *exclamación* corrobora la pasionalidad de estos versos). O bien, recayendo sobre verbos, convertirse la enumeración en *percusión* *: «Como la vena *insiste* sus conductos de sangre, / *va, viene* y *se remonta* nuevamente al planeta / y así la vida *expande* en batán silencioso...».

Relacionadas con la enumeración están las *repeticiones*, bien en forma de *geminación* *, bien en forma de *epímone* *. Estas repeticiones aportan al poema un alto valor emotivo, de intensificación: «Lloré, lloré, lloré»; «Ardiente noche, helada noche, noche mía».

Por debajo de todas estas enumeraciones (y figuras conexas en el texto: repeticiones, sinonimias, etc.), está la poco visible pero importante *amplificación* * o magnificación de lo que el poeta está expresando.

La tercera figura mayor de esta «Oda a Venecia» es la *metáfora*: «ajedrez *verdoso*», «el *moho* en mi mejilla», «el reloj *corrobora* la razón de las nubes», «agua y frío rubí, transparencia diabólica / grababan en mi carne un *tatuaje de luz*», «sé *tensarme*», «violín *que parte en dos el aire* de una noche de estío» *(metáfora hiperbólica)*, etc. Hay muchas metáforas en el poema —como en la obra de Ezra Pound, uno de los modelos de Gimferrer—, subrayando ese ambiente alucinatorio y espectral creado por las otras dos figuras dominantes. Nacen de la técnica de «asociación libre de imágenes» que el poeta utiliza controladamente. Y crean a menudo lazos imaginativos entre los diversos motivos del poema: así por ejemplo el «*velamen* yerto» del verso 10, que cierra la primera aparición del «yo», repercute en el verso 11, primero del motivo de «Venecia»: «asciende una *marea*...». En la irrealidad de «Venecia», del recuerdo o la añoranza o la fantasía, todo es metafórico, todo es alusivo, todo está interrelacionado.

Pocos poemas tan complicados de comentar como «Oda a Venecia», también en el plano de la **sintaxis**. Se aleja el poema de la sintaxis habitual recurriendo por una parte a la sintaxis emotiva —con gran número de frases nominales, sin verbo, o exclamativas sin signos ortográficos, o interrogativas—, y por otra recurriendo a una sintaxis intelectual, plagada de subordinaciones que alcanzan hasta un cuarto grado o nivel:



(3) En esquema:
(1) Princ. [+ (2) Sustantiva de Sujeto (+ (3) Adjetiva de relativo con función de C. C.)] [+ (2) Copulativa (+ (3) Adjet. de relativo como C. C. { + (4) Adverbial modal })].

La gran tendencia del poema hacia la *amplificación*, que habíamos encontrado al hablar de las enumeraciones, se refleja aquí también en el *elevado número de coordinaciones*, copulativas o disyuntivas, que actúan en el nivel del verbo principal o bien en los distintos niveles de subordinaciones: «Con qué trajín se alza una cortina roja *o* en esta embocadura de escenario... suena un rumor de estatuas, ... palomas que descienden *y* suavemente pósanse»; «Llevé la mano al pecho, *y* el reloj corrobora...»; «Dilo, pues, *o* decidlo, *y* dulcemente acaso...» etc. Estas estructuras copulativas se repiten 12 veces en el poema, en modalidades distintas. La palabra poética de Gimferrer se produce como un «continuum», como una larga cadena cuyos elementos se engarzan unos con otros sin solución de continuidad, torrencialmente.

Veamos también un ejemplo de *frases nominales*: «Asciende una marea, *rosas equilibristas sobre el arco voltaico de la noche en Venecia, aquel año de mi adolescencia perdida, mármol en la Dogana* como observaba Pound, *y la masa de un féretro en los densos canales*». (Obsérvese que una de estas frases, la de la «Dogana», se complica aún más con una subordinación modal).

Este ejemplo también nos sirve para ilustrar la *ambigüedad* que genera esta sintaxis. ¿Debemos entender como aposición a «marea» todo el conjunto de frases nominales (en cuyo caso el autor hubiera debido poner dos puntos tras «marea»), o bien estas frases son producto del «stream of consciousness» * o semiconsciencia en que el poeta escribe, en la cual llegan hasta él sus recuerdos e impresiones de modo fragmentario e inconexo? Nos inclinamos más bien por esta segunda posibilidad.

La *agramaticalidad* que también posee este último ejemplo es otro de los rasgos del texto, ya patente en el nivel semántico. Porque la agramaticalidad es fundamentalmente de naturaleza semántica: «sinsentidos» («nonsense»), p. e.: «Llevé la mano al pecho, y el reloj corrobora la razón de las nubes y su velamen yerto»). Pero a menudo también la agramaticalidad es sintáctica: «Qué frágil era

entonces, y *por qué*». El origen de unas y otras agramaticalidades es la escritura semiautomática de Gimferrer, que conecta este poema con el surrealismo.

Mayor regularidad presenta la «Oda a Venecia» en lo que respecta a la morfología. El recuento de categorías autosemánticas arroja unas proporciones muy próximas a las de la norma: Sustantivos, 44.1% (norma, 44,27%); adjetivos, 20,4% (20,14% en la norma); verbos, 24,7% (24,40%); y adverbios 10,6% (11,19%). Permanecen, pues, prácticamente en su sitio porcentual todas las categorías. La «normalidad» morfológica de este poema resulta mucho mayor si comparamos estos resultados con los de los otros comentarios: es bastante sorprendente que la cifra de los adverbios coincida casi con la de la norma, cuando sistemáticamente la hemos visto bajar en los textos anteriores. Y es también sorprendente la normalidad estadística de los sustantivos, cuando éstos resultan tan llamativos e importantes en la «Oda a Venecia». Pensamos, sin embargo, que hay una razón para esta anómala «normalidad»: *la gran extensión del poema, que produce una neutralización de efectos morfológicos* entre las distintas partes. Por ejemplo: en los primeros 15 versos hay una gran cantidad de sustantivos, pero en cambio en los versos 32-49 disminuyen bastante éstos y aumentan notablemente los verbos. Al computar luego todas las partes juntas, se neutralizan en el perfil global los perfiles individuales de las partes.

Al margen ya de cifras, tenemos que observar la *gran riqueza léxica* de la «Oda a Venecia»: sustantivos como «alfanjes» o «batán» no son frecuentes en un poema; ni verbos como «diferís» o «promovía». (Por cierto, «diferir» aparece empleado aquí como reflexivo, «os diferís» —frente al uso transitivo normal y al menos frecuente uso intransitivo—, por tanto en *metábasis* * personal de Gimferrer). Igualmente nos parece metábasis el uso transitivo del verbo intransitivo «insistir» en el v. 28: «Como la vena *insiste sus conductos* de sangre»).

Destacan en el texto los nombres propios, dándole un

brillo y exotismo particular: el topónimo «Venecia», empleado 4 veces como corresponde a ser «leitmotiv» del poema; el título veneciano «Dux»; pero sobre todo la palabra italiana «Dogana» (aduana) (4) y el patronímico «Pound». Precisamente el poeta imaginista Ezra Pound (Idaho, 1885-1973) —que vivió largamente en Italia, publicó su primer libro en Venecia y solía salpicar sus poemas escritos en inglés con palabras en otros idiomas, en italiano sobre todo—, se revela aquí como una lectura favorita de Gimferrer, una importante lectura para el «culturalista» poeta.

También es destacable en la «Oda a Venecia» la *mezcla de registros léxicos*, es decir, la introducción de expresiones que rompen la uniformidad en el tono culto y serio del poema. Así en los verbos 43-45: «Lloraba yo, acodado al balcón / *como en un mal poema romántico*, y el aire / promovía disturbios de humo azul y alcanfor». La inserción de la comparación «como en un mal poema romántico» tras el verso anterior, de registro medio culto, y ante el verso siguiente, de registro poético, produce dos efectos: 1.º) desdramatiza mediante la ironía el verso que le precede, y 2.º) da una impresión de modernidad al conjunto, puesto que la mezcla de registros es típica del arte moderno (recuérdese el *Ulysses* de Joyce, o la poesía surrealista).

Entre los demás *sustantivos*, comunes, predominan los concretos («mar», «cortina», «escenario», etc.). Destaca entre los sustantivos el culturalista «nereidas» y también los sustantivos reiterados, nudos temáticos o miembros de las isotopías: «año-años» (2 veces), «noche» (8 veces), «recuerdo» (2 veces), «belleza» (2 veces), etc.

En los *adjetivos*, observamos que una buena parte de ellos son determinativos —hay 7 «mi»; 6 «su-sus»; 3 «este-esta», etc.— y que de los 36 calificativos casi ninguno es muy sorprendente —«voltaico» y «equilibristas» quizá sean los más originales.

(4) La utilización del extranjerismo («barbarismo», decía Aristóteles) sirve aquí, fundamentalmente, para dar color local al poema.

Los *verbos*, por su parte, muestran un predominio abrumador del tiempo presente de indicativo, como corresponde a la perspectiva del poema (el «hoy» del poeta), pero también presentan variedad: los tiempos del pasado, del «ayer» («llevé», «he sido», «he escrito», «murió», «observaba», «lloraba», etc.). Y los tiempos del futuro y de la hipótesis («habré de creer», «sabréis», «viviera», etc.). Y las formas personales (modos), y las no personales («componer», «ser herido», «acodado», etc.). Y las perífrasis («habré de creer»). El verbo, pues, presenta una gran riqueza, no sólo cuantitativa sino también cualitativa. Muestra de ella es la forma arcaica con pronombre pospuesto «pósanse», verdadera joya rítmica del poema.

Y por último los *adverbios*, muy numerosos para ser un poema lírico, aproximándose porcentualmente a los textos informativos. El adverbio presenta una gran variedad de tipos, desde los temporales, más abundantes (4 «entonces», 3 «hoy») hasta los modales (2 «así», 3 en «-mente»: «suavemente», «nuevamente», «dulcemente»), pasando por los de lugar (2 «allá», 2 «lejos»), los de cantidad (3 «más»), relativos («cuando» y «como»), exclamativos, etc. Los adverbios enmarcan y matizan las coordenadas verbales de la acción: el aquí, el entonces, el cómo.

La actitud del poeta frente a su materia poética es enunciativa, enumerativa —como señalábamos antes—. Pero el recuerdo de su «adolescencia perdida» le conmueve: de ahí las *exclamaciones* —expresadas gráficamente o no—: «Con qué trajín se alza...», «Qué pureza un desnudo o adolescente muerto...», «Qué frágil era entonces y por qué», «Tanto he escrito, y entonces tanto escribí», «Helada noche, ardiente noche, noche mía como si hoy la viviera!» (Nótese que Gimferrer, para quitar patetismo o romanticismo a estas exclamaciones, dándoles un aire moderno, no pone los signos gráficos de exclamación, o bien como en los versos 53-54, cuando se ve precisado a ponerlos porque si no la oración no sería leída con entonación

exclamativa, suprime el signo inicial y deja sólo el final, a la manera de otra lenguas como el inglés, francés o italiano).

Por otra parte, la duda sobre si él hoy es el mismo que su frágil adolescente de ayer le atormenta: de ahí las *interrogaciones*: «¿Estuve aquí? ¿Habré de creer que éste he sido y éste fue el sufrimiento que punzaba mi piel?» «¿Es más verdad... el que hoy así acoge vuestro amor en el rostro o aquél que allá en Venecia de belleza murió?» «... va para cinco años, ¿cómo tan lejos?» «¿Y cómo pudo ser tan hermoso y tan triste?». Las interrogaciones son «retóricas», es decir, se las dirige el poeta a sí mismo. Son signo de su perplejidad ante el paso del tiempo y sus efectos.

Desde el punto de vista **métrico**, esta «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» es un *poema no estrófico*: un conjunto o *serie* (también llamada «estíquica») de versos de 14 sílabas (*alejandrinos*) —aunque con algunas excepciones que veremos— sin rima. Este tipo poemático es una *variante* modernista y postmodernista de los «endecasílabos sueltos» renacentistas (y posteriores). Hay solamente un verso, el 49, que es heptasílabo: podemos considerarlo *pie quebrado* de los alejandrinos, en los que introduce variedad.

Sorprende a primera vista que Gimferrer haya escogido este molde métrico tan fijo para su poema de imaginación tan libre y casi vanguardista. Tal vez la idea de «oda», con su solemnidad métrica, haya podido influirle. (Como es sabido, la oda era un poema cantado entre los griegos, con una disposición en tres partes. En castellano la oda suele ser estrófica, pero también hay casos de no estróficas: en *silvas* *, p. e.). A nuestro entender, sin embargo, más que esto ha podido pesar otro factor, tal vez inconsciente: el parentesco que tiene este poema —como otros muchos de Gimferrer— con el Modernismo. Como Rubén Darío y otros modernistas, Gimferrer ama apasionadamente la be-
 lleza, el exotismo, el cosmopolitismo, la aristocracia inte-

rior. Les gusta a todos rellenar sus poemas con objetos raros, históricos o refinados. Y el Modernismo empleó como metro favorito precisamente el alejandrino. La coincidencia de espíritus —creemos— acarrea coincidencias también formales.

Decíamos antes que en esta serie de 59 alejandrinos (7 + 7 sílabas), hay algunos versos excepcionales, 5. El verso 53: «Helada noche, ardiente noche, noche mía» es un *tridecasílabo ternario* —también llamado, impropiamente, «alejandrino ternario»—. No es un verso *compuesto* como los demás alejandrinos, sino *simple* (sin cesura), y consta de 13 sílabas repartidas en 3 núcleos:

«Helada noche, - ardiente noche, - noche mía»

(Nótese la sinalefa convencional que enlaza el primer núcleo y el segundo, atestiguando el carácter de «simple» del verso). Entre los modernistas es frecuente el uso de tridecasílabos ternarios entre los alejandrinos, como variación rítmica.

También debe ser considerado tridecasílabo ternario —aunque menos armonioso que el anterior— el verso 13:

«aquel año - de mi adolescencia - perdida»

Los otros tres versos excepcionales son *hipermetros* * por exceso de sílabas:

«si valía la pena ' o la vale. Tú, por quien» (verso 33: 7 + 8 [= 7 + 1] = 15 sílabas (5).

«un arcángel o sauce ' o cisne o corcel de llama» (verso 47: 7 + 8 sílabas = 15).

«negando, con su doble, ' la realidad de este poema» (verso 59: 7 + 9 [u 8] sílabas = 16 [ó 15].

---

(5) Obsérvese que en este verso la palabra átona «quien» se tonifica por estar situada en posición de rima; y al ser monosílaba y (métricamente) tonificada, computa como palabra aguda: una sílaba más. El Modernismo y ciertos autores barrocos han utilizado también este juego o virtuosismo métrico.

En los tres casos, el primer hemistiquio es perfectamente regular: 7 sílabas. Es el segundo el que se desborda métricamente. Para los dos primeros ejemplos podemos discurrir una pequeña solución, ingeniosa pero falsa, creemos: establecer sinalefa entre «pena» y «o», o entre «sauce» y «o». Con ello salvamos el metro (7 + 7) pero quebrantamos el sentido y los sintagmas; y —al menos en nuestro conocimiento— nunca se han escrito alejandrinos con esta estructura (desestructura). Personalmente, pues, nos parece que deben ser considerados «alejandrinos con hipermetría» o pentadecasílabos extraños, adcribibles a la «experimentación» lingüística de Gimferrer.

Esto queda reforzado y patente en el verso 59, que clausura el poema y por tanto ocupa una posición privilegiada. Este verso ya es irreducible a las 14 sílabas: en pronunciación normal tendrá 16, y si hacemos sinéresis en la palabra «poema» (= /poe-ma/), podrá tener 15, pero nunca 14. Creemos, pues, que todos estos versos tienen como función el romper la regularidad en la larguísima serie de alejandrinos, introduciendo un aire de modernidad, casi de versolibrismo.

El *ritmo acentual* es variado: los alejandrinos son *polirrítmicos*. Así tenemos versos o hemistiquios *trocaicos* («Las piedras vivas hablan», — ´ — ´ — ´ —; «Llevé la mano al pecho», — ´ — ´ — ´ —); *dactílicos* («Sobre el arco voltaico de la noche en Venecia», — — ´ — — ´ —; — — ´ — — ´ —); *peónicos*(«en ronda de jinetes», — ´ — — — ´ —; «en esta embocadura», — ´ — — — ´ —); *mixtos* («de un recuerdo presente», ´ — ´ — — ´ —; «Es doloroso y dulce», ´ — — ´ — ´ —). Pero además hay otros tipos rítmicos no catalogados, como el que contiene dos sílabas tónicas consecutivas («de ser bello. Lloraba», — ´ ´ — — ´ —; «de creer que éste he sido», — — ´ ´ — ´ —); el que contiene tres sílabas tónicas consecutivas —aunque tal vez podamos desacentuar parcialmente alguna de ellas— («tanto escribí. No sé», ´ — — ´ ´ ´ ; «es más cierta mi vida», ´ ´ ´ — — ´ —); el que contiene cuatro sílabas átonas siguiendo a una tónica («fuimos adolescentes», ´ — — — — ´ —; «príncipes

o nereidas», — — — — — — —); o, finalmente, el tipo que tiene cinco sílabas átonas consecutivas («para nuestro castigo» — — — — — — —). Como puede apreciarse por este recuento, el ritmo acentual del poema es muy variado, y conjuga los tipos rítmicos tradicionales con otros ritmos extraños, novedosos, modernos.

Por último, el examen de los fenómenos que inciden sobre el conjunto silábico nos ofrece estos resultados: las 66 *sinalefas* de este poema le dan una impresión de fluidez, acorde con la larga ensoñación interior del poeta. De entre ellas conviene destacar 3 sinalefas convencionales: «hojas de lirio, alfanjes» (v. 4); «Qué frágil era entonces, y por qué ¿Es más verdad» (v. 23) y «Helada noche, ardiente noche, noche mía» (v. 53).

El poema presenta coincidencia general entre verso y sintaxis (*esticomitia*), puesto que el largo molde del alejandrino ordena como por oleadas el «fluido de conciencia» del poeta. Sin embargo, hay 9 *encabalgamientos* dignos de ser señalados: 3 finales y 6 mediales. Los tres finales están realzados por braquistiquios o cortes del verso (6). Son los versos 38-44 los que concentran una buena parte de los encabalgamientos: 6, de los 9 señalados. Traducen los encabalgamientos la romántica agitación del poeta, su encuentro con la Belleza en la noche de estío veneciano, cinco años atrás. Son el «clímax» del poema, el momento de máxima tensión, donde Gimferrer nos ofrece una especie de «anagnórisis» o desvelación intelectual de lo que subyacía a lo largo del poema.

(6) «No sé / si valía la pena o la vale» (vv. 32-33): «Soy / el que fui entonces» (vv. 38-39); y «cuando el mundo no puede soportar su ansiedad / de ser bello» (vv. 42-43). Los 6 mediales, por su parte, son éstos: «Id más allá, muy *lejos ' aún*, hondo en la noche» (v. 16); «¿Estuve aquí? *¿Habré ' de creer* que éste he sido» (v. 21); «el que fui entonces, *sé ' tensarme* y ser herido» (v. 39); «cuando el mundo *no puede ' soportar* su ansiedad» (v. 42); «de ser bello. *Lloraba ' yo*, acodado al balcón» (v. 43); y «como en un mal *poema ' romántico*, y el aire» (v. 44).

* * *

«Oda a Venecia ante el mar de los teatros» es uno de los más bellos poemas del libro *Arde el mar*, con el cual Gimferrer se situó a la cabeza de los poetas que Castellet bautizó como «novísimos» y que fueron también conocidos como «venecianos» por haber escogido esta ciudad, Venecia, como símbolo de su búsqueda de belleza y aristocratismo histórico.

La «Oda a Venecia...» recrea uno de los grandes «tópicos» o temas de la Literatura: el «paraíso perdido», la adolescencia feliz. Este tema, que ha tenido en el siglo XX cimeros cultivadores —como Luis Cernuda en *Ocnos*—, es abordado por Gimferrer con una enorme nostalgia y con algo de ironía. En esta punta de ironía y en la evocación de un mundo barrocamente bello —tamizado además por un conjunto de filtros literarios: romanticismo, modernismo, surrealismo, imaginismo— radica seguramente la personal aportación de Gimferrer.

Glosario

AFÉRESIS. Omisión de la sílaba inicial de una palabra. Ej.: «norabuena» por «enhorabuena».

ALEJANDRINO. Metro de origen francés, introducido en España durante la Edad Media. Consta de 14 sílabas dispuestas en dos hemistiquios isométricos de 7 + 7 sílabas. Dentro de sus numerosos tipos métricos y ritmos acentuales (véase Navarro Tomás) destacamos la variante modernista llamada ALEJANDRINO TERNARIO o TRIDECASÍLABO TERNARIO. Consta de 13 sílabas repartidas en tres núcleos de similar extensión, y es verso simple *.

ALITERACIÓN. Figura de dicción * (fónica) consistente en la reiteración de un sonido o varios, generalmente consonánticos, alguna vez vocálicos (ALITERACIÓN CONSONÁNTICA, ALITERACIÓN VOCÁLICA), en varias palabras próximas. Subraya fónicamente algún rasgo del significado de la frase.

AMETRÍA. Fuerte irregularidad en el número de sílabas de los metros de un poema. Es frecuente en muchas formas de verso libre *.

AMPLIFICACIÓN. Figura semántica consistente en la acumulación de oraciones o palabras con significación emparentada e intensidad generalmente creciente.

ANACOLUTO. Construcción sintáctica defectuosa por falta de concordancia gramatical. Suele aparecer en el lenguaje coloquial. Ej.: «Pues yo, me gusta el café». Es una especie de concordancia de sentido.

ANÁFORA. Subclase de la figura de dicción (morfológica) llamada REPETICIÓN *. La ANÁFORA reitera una o varias palabras en el comienzo de varios versos o frases, consecutivos o próximos.

ANÁSTROFE. Véase HIPÉRBATON *.

ANIMACIÓN. Véase METÁFORA *.

ANTÍTESIS. Figura de pensamiento * que contrapone los significados de dos palabras, sintagmas u oraciones.

APÓCOPE. Omisión de la sílaba final de una palabra. Ej.: «do» por «donde».

APÓSTROFE. Interpelación, casi siempre vehemente, dirigida a alguien o a algo personificado. Cambio brusco de destinatario que realiza el hablante.

AVERSIÓN. Suclase de APÓSTROFE * que implica también cambio de tema.

ASINDÉTICA. Véase ENUMERACIÓN *.

BRAQUILOGÍA. Figura de dicción * (sintáctica) por la cual se omiten elementos de una frase y se intensifica la expresión. La ELIPSIS y el ZEUGMA son formas de braquilogía.

BRAQUISTIQUIO. Término de A. Quilis para designar una porción de verso inferior a un hemistiquio, separada por una PAUSA * del resto del verso. Puede darse conexionado al ENCABALGAMIENTO * o independiente de él.

CANCIÓN. Véase SUBGÉNERO *.

CANCIÓN LIBRE. Modalidad de VERSO LIBRE DE BASE TRADICIONAL * que posee estribillo y reiteración de versos o motivos. La medida de los versos es breve o media.

 CANCIÓN PETRARQUISTA. Véase ESTANCIA *.

CATACRESIS. METÁFORA * lexicalizada, desgastada por el uso y no percibida ya como metáfora.

CLÍMAX. Momento culminante en el interés o en la acción de una obra literaria.

COMPARACIÓN (o SÍMIL). Figura de pensamiento * que establece una relación de semejanza entre dos elementos explícitos en el texto mediante nexos gramaticales del tipo de «como», «igual que», «semejante a», etc.

COMPENSACIÓN. Modalidad de ENCABALGAMIENTO * consistente en absorber el «verso encabalgante», que es agudo, la primera sílaba del «verso encabalgado», sobrante en él. Es muy frecuente en las «coplas de pie quebrado». Ej.: «más que duró lo que vio, / pues que todo ha de *pasar / por* tal manera» (J. Manrique).

CONATIVA. Función lingüística —establecida por R. Jakobson— orientada hacia el destinatario del mensaje, sobre el cual el emisor desea influir. Sus medios lingüísticos principales son el vocativo y el imperativo.

CONNOTACIÓN. Valor o conjunto de valores de tipo evocativo y/o afectivo que poseen las palabras, más allá de su significado propio (DENOTACIÓN *).

CORPUS. Conjunto de manifestaciones elegidas como objeto de investigación.

CORRELATO OBJETIVO. Para T. S. Eliot, elemento exterior al poeta que corresponde exactamente a la emoción interna del poeta y le permite expresarla. Es, pues, un símbolo poético individual.

CRONOGRAFÍA. Subclase de la EVIDENCIA * que describe un momento temporal del día o del año.

CUADRO. Subgénero poético y narrativo consistente en la descripción de un lugar.

DENOTACIÓN. Valor referencial e informativo de las palabras.

DENSIDAD. Para V. Shklovski, propiedad del signo artístico (por tanto, también el poético) de acumular procedimientos formales y significaciones sin límite. «La densidad es la característica principal de este mundo particular de objetos construidos artificialmente, al conjunto de los cuales llamamos arte». La *imagen* es, para este autor, el artificio fundamental: deforma el mundo, da agudeza a la percepción y densidad al mundo circundante. También los «imaginistas» norteamericanos en su Manifiesto de 1914 (*Des Imagistes*) establecieron que «la concentración [densidad] es la verdadera esencia de la Poesía».

DIAIRÉTICOS. Veáse SÍMBOLOS DIAIRÉTICOS *.

DIALEFA. Procedimiento contrario a la SINALEFA *, consistente en pronunciar en dos sílabas distintas las vocales en contacto pertenecientes a dos palabras contiguas dentro del verso.

DIÉRESIS. Pronunciación en el verso y en interior de palabra, de dos vocales que normalmente forman diptongo, como sílabas distintas. Produce énfasis y connota estilo culto.

ELIPSIS. Figura gramatical, subclase de la BRAQUILOGÍA *, consistente en omitir del enunciado una o más palabras cuyo sentido queda sobrentendido.

ENCABALGAMIENTO. Desajuste entre metro y sintaxis, o entre metro y palabra. Ocurre cuando el verso no es unidad gramatical y de sentido, al mismo tiempo, y el sentido desborda sobre el verso siguiente. Ej.: «Y a la sombra de los *chopos / verdes* de la carretera» (J. R. Jiménez). Mucho menos frecuente es la TMESIS o encabalgamiento de palabra: «aquella puerta con *jara-/mago* en sus rojos ladrillos» (J. R. Jiménez). Suele distinguirse entre ENCABALGAMIENTO ABRUPTO y ENCABALGAMIENTO SUAVE. El ABRUPTO es aquél cuyo sentido desborda sobre una porción de sílabas del verso siguiente inferior a la mitad del verso; su efecto estilístico es de aspereza, violencia, exaltación, etc. El SUAVE, en cambio, desborda hasta más allá de la mitad del verso siguiente, y su efecto es de fluidez o suavidad. A. Quilis distingue también el ENCABALGAMIENTO SIRREMÁTICO, cuando el final del verso coincide con un «sirrema» (unidad morfosintáctica: «sustantivo + adjetivo», «sustantivo + complemento

determinativo», etc.), y el ENCABALGAMIENTO ORACIONAL, cuando el verso encabalgado es una oración adjetiva especificativa. Cuando el encabalgamiento se produce entre los dos hemistiquios de un verso compuesto, se llama MEDIAL. Casos especiales de encabalgamiento que inciden sobre el número de sílabas del metro para modificarlas son la SINAFÍA * y la COMPENSACIÓN *.

ENDECASÍLABO. Verso de 11 sílabas procedente de Italia y aclimatado en España durante el Renacimiento. Tipológicamente se dividen los endecasílabos en dos grandes grupos: el de aquellos que acentúan en 6.ª sílaba y el de aquellos que acentúan en 4.ª sílaba (SÁFICOS). Dentro de los que acentúan en 6.ª se distinguen tres tipos básicos: el ENFÁTICO, que tiene acentos en 1.ª y 6.ª; el HEROICO, en 2.ª y 6.ª; y el MELÓDICO, en 3.ª y 6.ª. Otros tipos de endecasílabos, no italianos sino galaicos, acentúan en 7.ª o en 5.ª sílaba.

ENIGMA. Breve alegoría basada en una METÁFORA muy oscura y difícil.

ENUMERACIÓN. Figura de pensamiento * descriptiva, consistente en yuxtaponer elementos que pertenecen a una misma serie semántica. Si el último elemento va unido a los anteriores mediante conjunción copulativa, la enumeración es SINDÉTICA, cerrada. Si no, es ASINDÉTICA, abierta. La enumeración suele incluir elementos nominales: sustantivos o adjetivos. La enumeración de verbos se llama PERCUSIÓN * y produce impresión de rapidez: «Llegué, vi, vencí». Cuando los elementos (nominales) enumerados son abundantes y están semánticamente alejados, estamos ante una ENUMERACIÓN CAÓTICA.

EPÉNTESIS. Adición de una sílaba en el interior de una palabra: «corónica» en vez de «crónica».

EPÍMONE. Subclase de la REPETICIÓN *, cuando ésta es dispersa, es decir, cuando una palabra (o varias) se repite sin orden fijo en varios versos u oraciones. Produce intensificación.

EPÍTETO. Adjetivo calificativo, innecesario desde el punto de vista lógico pero con función ornamental. El epíteto clásico (p. e. «la *blanca* nieve») realza una cualidad propia del sustantivo, llama la atención sobre esa característica. Nosotros lo llamamos EPÍTETO METONÍMICO por mantener una relación de *inclusión* respecto al sustantivo. En cambio, el epíteto moderno, cuyos semas o rasgos semánticos no están incluidos en el sus-

tantivo (p. e. «mujer infinita») es un tipo gramatical de METÁFORA. Nosotros lo llamamos EPÍTETO METAFÓRICO.

EQUÍVOCO. Figura semántica basada en la pluralidad de significados dentro de un mismo significante. Suele utilizarse como rasgo ingenioso o cómico. Comprende otras subclases como la «dilogía» y el «calambur».

ESTANCIA (O CANCIÓN PETRARQUISTA). Poema compuesto por un número indeterminado de estrofas —«estancias»—, escrito en endecasílabos y heptasílabos, que repite en las demás estrofas la combinación de metros y de rimas de la primera. Al final se incluye una estrofa generalmente diferente, llamada «envío», en la cual el poeta se aparta de su tema y se dirige a la propia canción, invocándola. Es poema provenzal, pero debió a Petrarca su difusión.

ESTICOMITIA. Coincidencia entre metro y sintaxis. Es lo opuesto al ENCABALGAMIENTO.

ESTILEMA. Rasgo estilístico, procedimiento formal.

ESTILO NOMINAL. Manera de escribir en la que predominan las construcciones o FRASES NOMINALES. Se tiende a omitir el verbo, a realzar y dar riqueza al sustantivo. Acarrea a veces oscuridad o impersonalidad. Es muy expresivo.

ESTÍQUICA. Véase SERIE*.

ETIOLOGÍA. Figura de pensamiento* lógica, consistente en añadir una razón al pensamiento principal.

EVIDENCIA (O HIPOTIPOSIS). Figura de pensamiento* descriptiva, consistente en la descripción viva y detallada de un objeto o hecho, real o fantástico. También se aplica, por extensión, a la descripción de persona (RETRATO*).

FÁBULA. Para Aristóteles, argumento o historia —real o ficticia— de una obra literaria. Para Tomachevski, conjunto de motivos* en su lógica relación causal-temporal; es independiente de su elaboración literaria concreta («trama»).

FIGURAS DE DICCIÓN. En la Retórica tradicional, una de las tres grandes divisiones de las figuras (de dicción, de pensamien-

to * y tropos *). Las figuras de dicción son formas expresivas peculiares que se basan en alteraciones o modificaciones formales, gramaticales (fonéticas, morfológicas o sintácticas). Nosotros en este libro subdividimos las figuras de dicción en FIGURAS FÓNICAS * —las basadas en procedimientos que atañen a los sonidos—: onomatopeya *, aliteración, homeocatalecton; y en FIGURAS MORFOSINTÁCTICAS * —las basadas en procedimientos que atañen a las palabras o a la ordenación de ellas—. Consideramos figuras que atañen a las palabras (morfológicas) las que consisten en repetir una palabra (repetición *, con sus múltiples subclases: geminación *, anáfora *, etc.) y las que consisten en añadir o suprimir palabras iguales (polisíndeton *, asíndeton, braquilogía *). Por otra parte, son figuras basadas en la ordenación de las palabras (sintácticas) el hipérbaton * y el isocolon * con sus correspondientes subclases.

FIGURAS DE PENSAMIENTO. Son las formas expresivas especiales que se basan en alguna modificación o característica conceptual. Nosotros preferimos la denominación de FIGURAS SEMÁNTICAS *, más de hoy, a la tradicional de «figuras de pensamiento». Por otra parte, incluimos dentro de este bloque de figuras a los TROPOS *.

Dentro de las figuras de pensamiento o semánticas distinguimos tres grandes tipos: descriptivas, lógicas y patéticas. En las DESCRIPTIVAS nosotros consideramos que entran dos clases: las «extensas», con la evidencia * y la enumeración * como figuras matrices (con sus correspondientes subclases), y las «intensas» o imágenes, con la metáfora * como figura matriz (y sus muchas subclases). Dentro de las LÓGICAS, situamos cuatro figuras matrices: antítesis *, equívoco *, sentencia * y definición *. Por último, dentro de las PATÉTICAS situamos la exclamación *, el apóstrofe * y la amplificación * como figuras matrices, más sus correspondientes subclases.

FIGURAS DESCRIPTIVAS INTENSAS. Conjunto de figuras de pensamiento, también llamadas IMÁGENES *, que poseen una gran capacidad para caracterizar de manera rápida y llamativa. La gran figura de este tipo —figura matriz— es la METÁFORA *, y junto a ella, con proximidad mayor o menor, encontramos la comparación *, el epíteto metafórico *, la sinestesia, la animación * (y su contraria la cosificación), la perífrasis metafórica, la alegoría, el enigma *, la parábola, la metonimia *, la hipálage, la hipérbole metafórica y el énfasis.

FIGURAS FÓNICAS. Véase FIGURAS DE DICCIÓN.

FIGURAS MORFOSINTÁCTICAS. Véase FIGURAS DE DICCIÓN.

FIGURAS SEMÁNTICAS. Véase FIGURAS DE PENSAMIENTO.

FRASE NOMINAL. Frase sin ningún tipo de verbo.

GEMINACIÓN. Figura de dicción consistente en la repetición de una palabra o varias en la oración o el verso. Suele situarse al comienzo.

HETEROMETRÍA. Medida distinta pero sistemática de los versos que componen una estrofa o poema. Así la lira, con sus metros de 7 y 11 sílabas, posee heterometría.

HIATO. Pronunciación en dos sílabas diferentes de dos vocales contiguas, en interior de palabra o entre palabras en contacto. El hiato, por tanto, se opone a la SINALEFA * por una parte y al DIPTONGO y SINÉRESIS por otra. En Métrica la DIALEFA * y la DIÉRESIS son formas de hiato.

HIPÉRBATON. Alteración del orden sintáctico habitual en una oración. Se distinguen cuatro tipos de hipérbaton: 1.º TMESIS o ruptura de palabra por intercalación de otra u otras: «la *jeri* aprenderá *gonza* siguiente» (Quevedo). 2.º ANÁSTROFE * o inversión del orden normal de dos palabras o sintagmas inmediatamente sucesivos: «*Del salón* en el ángulo oscuro» (Bécquer). 3.º HIPÉRBATON o alteración más compleja: «En *una* de fregar cayó *caldera*» (Lope de Vega). 4.º PARÉNTESIS * o «interposición», que es un hipérbaton de oración entera, la cual suele marcarse ortográficamente por medio de guiones parentéticos, o signo de paréntesis, o comas: «cabras aquí le interrumpieron, cuantas / —vagas el pie, sacrílegas el cuerno— / a Baco se atrevieron en sus plantas» (Góngora).

HIPERMETRO. Según Nebrija, verso (metro) al que le sobra alguna sílaba.

IDILIO. Composición lírica de tono conmovido o tierno y ambiente campestre, que canta de modo idealizado la vida rústica o los amores pastoriles. Suele tener un transfondo moral: proponer indirectamente la imitación de las virtudes rústicas de la Edad de Oro. El nombre procede de Teócrito. Está muy próximo a la *égloga*, cuyo origen se encuentra en Virgilio. Pero el idilio abarca mayor variedad de asuntos que la égloga, no se desarrolla en diálogo como ella sino en monólogo, no requiere tanta acción y sí en cambio adornos más delicados y emoción más condensada.

INTERTEXTUALIDAD. Según M. Bajtín y J. Kristeva, es la relación plural que un texto literario mantiene con otros, bien del propio autor, bien de otros diversos (sus modelos).

INTERROGACIÓN. Figura de pensamiento * patética que consiste en presentar un enunciado en forma de pregunta tanto para realzarlo como para introducir una distancia entre ello y el sujeto. No se espera respuesta.

ISOCOLON. Yuxtaposición o coordinación de dos o más miembros (sintagmas, frases u oraciones) de estructura igual o semejante. Según la relación semántica que los miembros establecen entre sí, distinguimos el ISOCOLON PARALELÍSTICO o *paralelismo* —cuando los miembros tienen el mismo orden en sus elementos— y el ISOCOLON QUIÁSTICO o *quiasmo* *, cuando el orden se invierte en el segundo término.

ISOMETRÍA. Igualdad de metros en una estrofa o poema. Se opone a la HETEROMETRÍA * por una parte y a la AMETRÍA * por otra. La isometría es propia de la métrica culta.

ISOTOPÍA. Según A. J. Greimas, «un haz de categorías semánticas redundantes que el discurso considerado implica y que cabe explicitar mediante el análisis, puesto que operan en la manifestación de dicho discurso como sus "presupuestos"». Es, pues, un conjunto de elementos semánticos concordantes y básicos en el texto. Éste es «plurisotópico», regido por varias isotopías. F. Rastier ha extendido la noción de isotopía a otros planos del lenguaje como el fonoestilístico, pero nosotros en este trabajo no tenemos en cuenta esa extensión.

LEITMOTIV. Motivo * fundamental, casi siempre recurrente, en una obra literaria.

LETRILLA. Composición de carácter generalmente burlesco, frecuente en el Siglo de Oro, que posee estribillo y métricamente adopta la forma de villancico o de romance * (o romancillo). Algunas letrillas tienen carácter lírico o religioso.

LITERARIEDAD. Según R. Jakobson y los formalistas rusos y checos, es la propiedad por la cual una obra de Literatura es literaria. La «función poética» o recurrente es el núcleo formal de la literariedad.

METÁBASIS (O HIPÓSTASIS). Empleo de una palabra como si perteneciera a otra categoría morfológica que no es la propia: «Soy un *Fue* y un *Será* y un *Es* cansado» (Quevedo).

METÁFORA. Es el tropo * (figura descriptiva * intensa) más importante en frecuencia y en potencia poética. Consiste en la *identificación*, manifiesta en el texto («A es B») o latente («B» en vez de «A»), entre un término propio («A») y un término imaginario («B»). La primera fórmula, «A es B», «metaphora in praesentia» para Quintiniano, está más cerca de la COMPARACIÓN * («A es *como* B»), mientras la segunda, «metaphora in absentia», ofrece mayor audacia imaginativa y mayor posibilidad de hermetismo. En ambos casos, la equiparación entre «A» y «B» se realiza sobre la base de *rasgos sémicos* (propiedades) *comunes* a los dos términos. Cuando ambos términos «A» y «B» están semánticamente muy alejados —tienen un sema secundario en común— tenemos la METÁFORA AUDAZ O ATREVIDA.

El EPÍTETO METAFÓRICO, la APOSICIÓN METAFÓRICA y la PERÍFRASIS METAFÓRICA son diferentes manifestaciones *gramaticales* de la metáfora, según la unidad que la reciba (epíteto, aposición o perífrasis). Según la «dirección (semántica) de la metáfora», el desplazamiento de «B» hacia una esfera anímica diferente de la de «A» origina la ANIMACIÓN * (paso a animado de algo inanimado), la PERSONIFICACIÓN * (paso a persona de algo no personal; no se confunda con la «fictio personae» o prosopopeya), la ANIMALIZACIÓN y la COSIFICACIÓN. En tercer lugar, la longitud de «B» y el número mayor o menor de sus componentes diferencia la METÁFORA SIMPLE, la METÁFORA COMPUESTA, la EXTENSA o CONTINUADA y la ALEGORÍA. Y por último, añadiremos que la metáfora puede cruzarse o combinarse con otras figuras, de donde re-

sultan tipos como la METÁFORA HIPERBÓLICA o hipérbole metafórica y la METÁFORA PARADÓJICA. Uno de los tipos de SÍMBOLO *, el más hermético, nos parece también una metáfora cuya conexión sémica es particularmente subjetiva.

METONIMIA. Es el tropo * (figura descriptiva * intensa) consistente en la sustitución de un término propio («A») por otro impropio («B») siempre que ambos se encuentren en una relación *real* de tipo cualitativo (causa, esfera de acción, símbolo). Así H. Lausberg distingue las siguientes relaciones metonímicas: persona-cosa; continente-contenido; causa-consecuencia; abstracto-concreto; y símbolo * (metonímico).

MOTIVO. Según la Ciencia de la Literatura alemana, es una unidad temática que, combinada con otras, origina el «asunto» de una narración, drama o poema. Puede distinguirse entre LEITMOTIV * (o motivo dominante, principal) y MOTIVOS SECUNDARIOS. El formalista ruso B. Tomachevski distingue además entre MOTIVOS LIBRES —los que se pueden omitir sin que se altere la «fábula»— y MOTIVOS LIGADOS —los que forman la conexión causal-temporal de la «fábula»—. El LEITMOTIV es un motivo «libre» y que se repite. También distingue entre MOTIVOS DINÁMICOS —los que modifican la situación— y MOTIVOS ESTÁTICOS —los que no la modifican—. Los motivos libres suelen ser estáticos.

ONOMATOPEYA. Imitación del movimiento, sonido o significado de una cosa mediante la palabra.

PALABRA-CLAVE. Palabra que se repite en un texto poético con un contenido significativo cada vez más profundo y polisémico. Este concepto puede coincidir con el de SÍMBOLO * (metafórico).

PARADIÁSTOLE (O SUBDISTINCIÓN). Subclase de ANTÍTESIS *. Se produce cuando distinguimos significados próximos pero de signo afectivo opuesto. Ej.: «No eres sabio sino astuto, no fuerte sino desconsiderado».

PARAESTROFA. Término de R. de Balbín y A. Quilis para designar a cada uno de los conjuntos de versos con unidad de sentido, parecidos tipográficamente a la estrofa pero sin la regularidad perfecta en el número de versos que ésta tiene.

PARAGOGE. Adición de una sílaba en final de palabra: «veloce» por «veloz».

PARONOMASIA. Figura de pensamiento * lógica, que se produce cuando dos palabras muy similares fónicamente pero muy diversas en su significado, aparecen próximas en la frase. Suele utilizarse con fines de ingenio o comicidad: «En viéndose *harta*, ni canta *Marta* ni pelea *Marte*» (Gracián).

PARÉNTESIS. Véase HIPÉRBATON *.

PAUSA. Breve silencio o detención articulatoria en el interior del verso. A diferencia de la CESURA, permite la sinalefa * entre vocales de dos palabras contiguas pero separadas gráficamente por un signo de pausa (SINALEFA CONVENCIONAL) y, si va la pausa tras palabra aguda o esdrújula, no hay que computar, como en la cesura, una sílaba de más o de menos respectivamente.

PEÓNICO. Véase ritmo *.

PERCUSIÓN. Véase ENUMERACIÓN *.

PERÍODO RÍTMICO INTERIOR. Denominación de T. Navarro para aquella parte del verso comprendida entre la primera sílaba tónica y la que precede a la última acentuada. Es la parte más importante del verso (el resto es «período de enlace») y determina, según las diferentes combinaciones acentuales, su ritmo. (Véase RITMO *.)

PERSONIFICACIÓN. Véase METÁFORA *.

PIE QUEBRADO. Verso más corto que se intercala entre otros de mayor extensión en los poemas con heterometría *. Si el metro mayor es par, su quebrado suele ser la mitad: el tetrasílabo es quebrado del octosílabo, o el heptasílabo lo es del alejandrino. Si el metro mayor es impar, p. e. el endecasílabo, su quebrado es otro impar, rítmicamente afín: el heptasílabo o el pentasílabo.

 PLEONASMO. Expresión redundante. Ej.: «subir para arriba».

POEMA. Obra lingüística de creación que contiene poesía y casi siempre está escrita en verso. El poema, con relación a la ESTROFA, según R. de Balbín y A. Quilis, puede ser: NO ESTRÓFICO o bien ESTRÓFICO. En este último caso puede tener una o varias estrofas, por tanto ser MONOESTRÓFICO (p. e. la seguidilla) o POLIESTRÓFICO (p. e. un poema en liras). A su vez, los poliestróficos, según I. Paraíso, pueden ser POLIESTRÓFICOS ABIERTOS, cuando el número de estrofas queda libre a voluntad del poeta, y POLIESTRÓFICOS CERRADOS, cuando el número de estrofas está predeterminado, p. e. el soneto o la canción medieval.

POLÍPTOTON. Subclase de REPETICIÓN *, consistente en la reiteración de una palabra variando su desinencia (género o número): «¡Oh niñas, niño amor, niños antojos!» (Lope de Vega). También suele recibir el nombre de «polipote». Una construcción con políptoton es el llamado «superlativo bíblico»: «rey de reyes», p. e.

POLISEMIA. Concentración de varios significados en un solo significante (palabra). El lenguaje poético es más polisémico que el coloquial y mucho más que el científico.

POLISÍNDETON. Figura de dicción * morfológica, consistente en la adición, no necesaria desde el punto de vista gramatical, de conjunciones o nexos entre los distintos miembros de una ENUMERACIÓN *. Produce sensación de enlentecimiento y destaca la individualidad de cada miembro enumerado.

PROLEPSIS. Figura de pensamiento * lógica, consistente en alterar el orden lógico en la exposición de sucesos, anteponiendo las consecuencias a las causas.

PRÓTESIS. Adición de una sílaba en posición inicial de palabra.

QUIASMO. Véase ISOCOLON *.

QUEBRADO. (Verso o pie). Véase PIE QUEBRADO *.

RÉGIMEN (DIURNO Y NOCTURNO). Según G. Durand (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*), son principios de agrupa-

ción para los símbolos y arquetipos de la imaginación humana, cuya raíz última es la postura corporal. El RÉGIMEN DIURNO, basado en la postura vertical, lucha contra el tiempo y la muerte —simbolizados en animales dañinos (símbolos teriomorfos) o tinieblas (símbolos nictomorfos) o caída (símbolos catamorfos)— mediante sus contrarios: símbolos ascensionales (ala, rey), símbolos «espectaculares» (luz, sol) y símbolos «diairéticos» * (espada, bautismo, fuego purificador). Por su parte, el RÉGIMEN NOCTURNO, basado en la postura horizontal, es el régimen del «eufemismo». Lucha también contra el tiempo devastador y la muerte, pero eufemizándolos: sus símbolos son al tiempo positivos y negativos: la mujer, la materia, la Naturaleza, el reposo. Es un simbolismo de «inversión», de intimidad y de misticismo.

REPETICIÓN. Figura de dicción * morfológica, consistente en la reaparición de una palabra o más, en contacto o no, en varios versos o miembros del período. Engloba otras muchas figuras: geminación *, anáfora *, epífora, complexión, anadiplosis, gradación, epímone *, etc.

RETRATO. Subclase o figura englobada dentro de la EVIDENCIA *, que consiste en la descripción vívida de una persona, tanto en su exterior como en sus cualidades anímicas.

RIMA. Igualdad de sonidos entre dos o más versos a partir de la última vocal acentuada (RIMA CONSONANTE, p. e. «horizonte» y «monte»), o bien igualdad de vocales solamente (RIMA ASONANTE, p. e. «horizonte» y «soles»). La rima consonante admite algunas pequeñas irregularidades, como las que surgen del diptongo en la CONSONANCIA IMPERFECTA (p. e. «duerme: inerme») o en la CONSONANCIA SIMULADA (p. e. «veinte: lente» o «árbol: mármol»; en este último caso la alteracion está en las consonantes). La rima asonante admite una mayor casuística: la ASONANCIA ATENUADA a causa del diptongo (ej.: «limpiáis: cantar»); la ASONANCIA EQUIVALENTE, donde las vocales átonas e-i equivalen, o bien o-u (ej.: «espíritu: tímido», «horizonte: hoy»); la ASONANCIA ESDRÚJULA, que permite rimar palabras esdrújulas con llanas (ej.: «ósculo: coro»). En cambio, debe evitarse la RIMA HOMÓNIMA, que se produce entre dos palabras iguales con significados distintos, p. e. «canto» sustantivo y verbo; la RIMA PARÓNIMA, entre palabra simple y compuesta; y la RIMA FÁCIL («sentimiento: pensamiento»). Casos especiales de rima son la RIMA APÓ-

FÓNICA, donde riman las consonantes pero no las vocales; la RIMA LEONINA, donde se enlazan el final de hemistiquio con el final del verso («por malas *veçindades* se pierden *eredades*» [Arcipreste de Hita]); la RIMA EN ECO o «redoblada» («Peligro tiene el más *probado vado*» [Lope de Vega]); la RIMA DE CABO ROTO, que rompe las palabras finales y rima con lo que queda de ellas («Hermano Lope, bórrame el soné- / (...) pues nunca de la Biblia dices lé-») o el MANZOBRE (o MOZDOBRE), colocación en rima de una palabra con variantes morfológicas.

RITMO. 1. Percepción armónica motivada en el sujeto por la repetición de un elemento. En el caso del verso hispánico, por la repetición de elementos fónicos (metro, acento, rima, estrofa, pausa). 2. Efecto producido por la aparición en el verso de ciertas sílabas tónicas entre otras átonas. Siguiendo a T. Navarro y su concepto de PERÍODO RÍTMICO INTERIOR*, distinguimos en español el RITMO TROCAICO (producido por el esquema — — y sus múltiplos: — — — —, — — — — — —, etc.) y el RITMO DACTÍLICO (esquema — — — y sus múltiplos: — — — — — —, — — — — — — — — —, etc.). A estos dos tipos básicos añadimos nosotros el RITMO PEÓNICO (esquema — — — — y sus múltiplos: — — — — — — — — etc.).

ROMANCE. Poema no estrófico, en octosílabos, cuyos versos impares quedan sueltos y cuyos versos pares riman asonantemente sobre una rima única. Surgido en la Edad Media, llega hasta nuestros días y es uno de los tipos poemáticos más frecuentes en nuestra Literatura. Su enorme empleo y vigencia han motivado numerosas modificaciones, de las cuales las más extendidas son: 1. ROMANCILLO: romance de metros más breves que surge en el Barroco. Los más frecuentes son el ROMANCILLO HEXASÍLABO y el ROMANCILLO HEPTASÍLABO (también llamado, impropiamente, «endecha»). 2. ROMANCE HEROICO O ENDECASÍLABOS ARROMANZADOS. 3. ROMANCE (o ROMANCILLO) EN CUARTETAS: Modificación introducida en el Barroco y difundida durante el Neoclasicismo, consistente en agrupar los versos de cuatro en cuatro, en aparentes estrofas. 4. Otras variantes modernas: ROMANCE EN ALEJANDRINOS. ROMANCE EN ENEASÍLABOS. ROMANCES HETEROMÉTRICOS, etc.

SEMILIBRE. Véase VERSIFICACIÓN SEMILIBRE*.

SENTENCIA. Reflexión breve y profunda. Es figura de pensamiento* lógica.

SERIE (O ESTÍQUICA). Conjunto de versos no separados tipográficamente.

SILVA. La SILVA CLÁSICA es un poema no estrófico de origen italiano, introducido en España en el Siglo de Oro. Consta de un número indefinido de endecasílabos y heptasílabos combinados a voluntad del poeta, con rima consonante de libre distribución. El Romanticismo y el Modernismo la renovaron profundamente, creando la SILVA ARROMANZADA (sustituyendo la rima consonante por rima de romance); la SILVA IMPAR (añadiendo otros metros impares: 5 sílabas, 13, 3, 9, etc.); y finalmente la SILVA PAR, sobre la base de una forma medieval, llamada por T. Navarro SILVA OCTOSÍLABA: al octosílabo se le añaden otros metros pares, especialmente los de 12 sílabas. La SILVA MODERNISTA será el punto de partida para el tipo versolibrista que nosotros hemos llamado SILVA LIBRE. Ésta sigue los tipos citados —añadiendo metros discordantes y a veces suprimiendo la rima totalmente—, da lugar a la SILVA LIBRE PAR y a la SILVA LIBRE IMPAR, y añade un nuevo tipo: la SILVA LIBRE HÍBRIDA, mezcla de metros de ambos signos, mucho más discordante rítmicamente que las anteriores.

SÍMBOLO. Véase capítulo de Metodología, punto 2.4.1.

SÍMBOLOS DIAIRÉTICOS. (Del gr. diaireo = desunir, dividir, separar, abatir, resolver). Según G. Durand, los símbolos diairéticos o de separación forman parte esencial del RÉGIMEN DIURNO* de lo imaginario, y son un conjunto de arquetipos o símbolos universales que expresan la ruptura con la maldad o el caos: son, fundamentalmente, la *espada* (y las demás armas cortantes), el *bautismo* (en el agua límpida), y el *fuego* purificador.

SÍMIL. Véase COMPARACIÓN*.

SINALEFA. Confluencia, en una sola sílaba, de dos o más vocales pertenecientes a dos o más palabras contiguas en el verso o discurso. Cuando esto sucede en el verso y ambas palabras están separadas lógica y ortográficamente por algún signo —coma, punto, punto y coma, etc.—, T. Navarro llama a este tipo de sinalefa SINALEFA CONVENCIONAL.

SINAFÍA. Modalidad del ENCABALGAMIENTO * consistente en reunir en una sola sílaba (sinalefa) la vocal final de un verso paroxítono (o llano) y la inicial del siguiente, que métricamente sobra en él. Ej.: «Si te place que mis días / yo fenezca mal logrado / tan en breve / plégate que con Macías / ser merezca sepult*ado* / *y* dezir deve / do la sepultura sea» (J. Rodríguez del Padrón).

SINÉCDOQUE. Es la METONIMIA * «de relación cuantitativa» (H. Lausberg) entre la palabra empleada y la significación mentada. Las relaciones cuantitativas son: parte-todo, en ambas direcciones; género-especie, lo mismo; y singular-plural (o número determinado por indeterminado, añadimos nosotros).

SINÉRESIS (O DIPTONGO IMPROPIO). Pronunciación en una sola sílaba de dos vocales —siempre a, e, o— contiguas en interior de palabra, que normalmente son pronunciadas en sílabas distintas. Se hace por razones métricas o dialectales. En Métrica la sinéresis se opone a la DIÉRESIS *.

SINFONÍA VOCÁLICA. Subclase de la ALITERACIÓN * (vocálica), cuando las vocales expresivas son varias en un mismo enunciado.

SINONIMIA. Coincidencia de significado entre dos o más palabras distintas, o frases u oraciones. Es figura de pensamiento * descriptiva extensa, englobada en la ENUMERACIÓN *.

«STREAM OF CONSCIOUSNESS». Traducido como «corriente de conciencia» o «fluido de conciencia», e incluso, a veces, como «monólogo interior moderno», es en Narrativa la transcripción, lo más realista posible, de lo que cruza por la mente de un personaje en un momento dado. Sus temores y deseos más ocultos afloran al mismo tiempo que su discurso racional, entreverándose con él. Para E. Dujardin, uno de los primeros escritores que utilizó conscientemente esta técnica, es «expresión de los pensamientos más íntimos, los que están cercanos al inconsciente».

SUBGÉNERO. Cada una de las categorías en que podemos englobar las diferentes obras literarias, dentro de cada género. Los subgéneros están mucho más sujetos a las circunstancias históricas y sociales, teniendo una trayectoria vital concreta. Dentro de la Lírica, siguiendo a W. Kayser, distinguiremos tres «actitudes» según la relación en que lo objetivo (el asunto) y lo subjetivo (el poeta) se encuentran: la «enumeración líri-

ca», el «apóstrofe lírico» y la «canción». Y dentro de la «enumeración lírica» —el yo contempla y siente el mundo externo— encontramos ya un conjunto de subgéneros: el CUADRO *, el IDILIO *, la ÉGLOGA, el EPIGRAMA, el EPITAFIO, el EPITALAMIO, el POEMA LÍRICO-NARRATIVO, el POEMA LÍRICO-FILOSÓFICO, el ROMANCE LÍRICO, etc. Dentro del «apóstrofe lírico» —el yo dialoga íntimamente con un tú personal— hallamos: la ODA, el HIMNO (y sus variedades: DITIRAMBO, EPINICIO, SALMO), el MADRIGAL, la SÁTIRA, la ELEGÍA (y su variedad la ENDECHA), etc. Por último, dentro de la «canción» —donde el poeta se funde con el mundo— no encontramos subgéneros múltiples: sólo ella misma.

SUBTEMA. Cada una de las partes en que puede descomponerse el TEMA * argumentalmente. Coincide a menudo con el MOTIVO * o se agrupa en torno a él.

SUBNEXIÓN (O PROSÁPODOSIS). Figura de pensamiento * lógica, consistente en agrupar un pensamiento (secundario y explicativo) con un pensamiento capital, al cual, sin embargo, sirve de fundamentación.

TEMA. Para B. Tomachevski, es «aquello de lo cual se habla», y tiene «un color emotivo, es decir, suscita sentimientos de repulsa o de simpatía» en el lector, el cual, mediante esta «participación emotiva», se implica en el tema. Para S. Rimmon-Kenan (*Poétique* 64, 1985) el tema es el «significado global» de la obra literaria.

TIEMPOS VERBALES (VALORES ADICIONALES DE LOS —). En resumen, recordemos que el *presente de indicativo* recoge, además de su valor propio de actualidad, estos otros: a) «presente histórico» (actualización de hechos pasados); b) futuro (acción inminente); c) mandato.— *El imperfecto de indicativo*: a) minimiza aparentemente —o como «cortesía»— el deseo, al igual que el condicional y el imperfecto de subjuntivo («quería saber...»); b) difumina el tiempo, consigue clima evocador.— *El futuro de indicativo*: a) sirve para el mandato imperioso; b) la sorpresa («¿irá por mí?»; c) la probabilidad («será bueno, pero...»).— Recuérdese también la diferencia entre el pretérito indefinido —que coloca la acción pasada fuera de nuestra afectividad— y el pretérito perfecto —que la

acerca—. Igualmente, téngase presente el valor enlentecedor de las perífrasis verbales, al margen de los valores propios (incoativo, durativo, perfectivo, etc.)

TONEMA. Según T. Navarro (*Manual de entonación española*), parte final de la entonación de una frase, que comprende la última sílaba acentuada y la átona o átonas que puedan seguirle. El tonema es el responsable de que sintamos la oración como completa, incompleta, afirmativa, interrogativa, etc. Distingue este mismo autor cinco tonemas básicos: el de CADENCIA —en final de oración afirmativa—; el de ANTICADENCIA —en final de interrogativa—; el de SUSPENSIÓN —en pausa interior de oración, cuando la voz ni sube ni baja perceptiblemente—; el de SEMICADENCIA —ligeramente descendente: en interior de oración— y el de SEMIANTICADENCIA —ligeramente ascendente: también en interior de oración.

TÓPICO (O LUGAR COMÚN). Es un MOTIVO * o conjunto de motivos muy usado por los escritores en alguna época literaria determinada, p. e. el tópico de los «cabellos de oro» de la amada en el Renacimiento, o el de sus ojos «claros». Según la clasificación de Tomachevski, el tópico es motivo «libre» y «estático».

TRIDECASÍLABO. Verso de 13 sílabas. Véase ALEJANDRINO * para el TRIDECASÍLABO TERNARIO.

TROPO. Palabra impropia o figurada («B») que aparece en el lugar de otra propia («A») en el texto. Entre «B» y «A» hay una relación de semejanza, inclusión, causalidad, etc. El tropo confiere extrañeza o fantasía al enunciado, presentando al objeto implícito («A») bajo un ángulo sorprendente, inédito. Los principales tropos son: metáfora *, metonimia * y sinécdoque *. Otros: antonomasia, hipérbole, énfasis, ironía, litotes y perífrasis.

VERSIFICACIÓN LIBRE DE CLÁUSULAS. Tipo de versificación libre, nacida en José Asunción Silva y característica del Modernismo, que repite una «cláusula» (conjunto de 2, 3 ó 4 sílabas con un solo acento) indefinidamente a todo lo largo del poema. El acento de cada cláusula cae en la penúltima sílaba.

VERSIFICACIÓN LIBRE ESTRÓFICA. Subclase de versificación libre,

de base tradicional *, que agrupa sus versos sistemáticamente en estrofas, aunque no respete los demás ritmos versales (metro, acento, rima).

VERSIFICACIÓN LIBRE PARALELÍSTICA. Tipo de versificación libre que, renunciando a los ritmos versales, se basa en la repetición (sinonímica o antitética) de ideas, construcciones sintácticas o palabras. Según la longitud de sus medidas, distinguimos entre: VERSO LIBRE PARALELÍSTICO MENOR (14 sílabas o menos), VERSÍCULO —O PARALELÍSTICO MAYOR— (versos mayoritariamente extensos, entre 14 y 25 sílabas) y VERSÍCULO MAYOR (por encima de las 25 sílabas).

VERSIFICACIÓN SEMILIBRE. Conjunto de formas versales que, sobre una base métrica tradicional, recibe modificaciones personales del poeta, las cuales desfiguran en mayor o menor medida el esquema originario. Florece en la segunda mitad del siglo XIX y anuncia el moderno «verso libre» o versolibrismo.

VERSO (O VERSIFICACIÓN) LIBRE DE BASE TRADICIONAL. Modalidad versolibrista cuyo punto de partida está en algún poema —estrófico o no estrófico— de nuestro repertorio métrico, sobre el cual el poeta introduce alguna modificación importante —generalmente la fluctuación o la ametría *— que nos induce a ver ya esa forma poemática como «libre».

VERSO LIBRE DE IMÁGENES. Tipo de verso libre que no se basa en ritmos fónicos o versales, sino en las imágenes del poema. Éstas aparecen yuxtapuestas, en gran número, dotadas de fuerza y originalidad, y conectadas entre sí mediante su equivalencia afectiva.

VERSO (O VERSIFICACIÓN) LIBRE FLUCTUANTE — Subclase del VERSO LIBRE DE BASE TRADICIONAL * cuyos versos oscilan entre metros próximos, y que posee rima asonante a menudo.

VERSO (O VERSIFICACIÓN) LIBRE MÉTRICO. Es el formado por conjuntos silábicos *biacentuales* (metros) que se repiten una, dos, tres o más veces en cada línea del poema a gusto del poeta. Los metros de base que hemos hallado son: el de 5, 7, 8 y 9 sílabas. Está emparentada esta modalidad con el VERSO (O VERSIFICACIÓN) LIBRE DE CLÁUSULAS.

VERSO LIBRE RIMADO. Modalidad versolibrista cuyo único ritmo versal fijo es la rima, la cual se convierte en el eje del poema.

VERSO SIMPLE. Verso que no tiene cesura en su interior. Suele tener entre un mínimo de 2 sílabas y un máximo de 11, aunque durante el Modernismo se han escrito versos simples por encima de ese máximo. Lo contrario es el VERSO COMPUESTO, formado por dos hemistiquios separados por la cesura. Suelen tener un mínimo de 10 sílabas y un máximo de 16, aunque hay ejemplos de hasta 22 sílabas. No deben confundirse los conceptos de VERSO SIMPLE y COMPUESTO con los de ARTE MENOR y MAYOR. El verso de arte menor es aquel que tiene 8 sílabas o menos, y el de arte mayor, de 9 sílabas en adelante.

Índice

Cuestiones previas 7

I.—El comentario de textos literarios.
II.—¿Comentario de textos o Análisis de textos?
III.—¿Por qué otro nuevo método de Comentario de poemas?
IV.—Algunos rasgos del lenguaje poético.
V.—Advertencia final: el placer del texto.

Metodología 15

I.—Las operaciones previas.
I.1.—La lectura.
I.2.—La información.
II.—Redacción del Comentario:
Apartado 1.º: Introducción.
Apartado 2.º: Semántica del texto.
2.1.—El tema.
2.2.—La articulación temática.
2.3.—Los «motivos» o elementos temáticos menores.
2.4.—Otras organizaciones léxico-semánticas: «palabra-clave» y símbolo; campo léxico-semántico e «isotopía»; «palabra-testigo».
2.5.—Figuras semánticas o de pensamiento.
Apartado 3.º: Gramática del texto.
3.1.—Sintaxis del poema.

3.2.—Morfología del poema: composición y afijación; frecuencia de las categorías morfológicas; naturaleza de las categorías morfológicas.
3.3.—Grafía.
3.4.—Figuras morfosintácticas o de dicción.
Apartado 4.º: Métrica y expresividad acústica del texto.
4.1.—El poema o tipo poemático.
4.2.—Componentes del poema: estrofa, rima, metro y ritmo acentual.
4.3.—El verso libre.
Apartado 5.º: Conclusión.

Comentario 1.º: 49

«Amante que hace lección para aprender a amar de maestros irracionales», de F. de Quevedo.

Comentario 2.º: 61

«Rima VIII», de G.A. Bécquer.

Comentario 3.º: 77

«Nocturno», de Rubén Darío.

Comentario 4.º: 91

«Acualera», de Pedro Salinas.

Comentario 5.º: 103

«Corazón, que te hieren...», de J. Hierro.

Comentario 6.º: 119

«Oda a Venecia ante el mar de los teatros», de Pedro Gimferrer.

Glosario 137